

21.076



Армусм Хаїрі в
ролі Аліма

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

“ К І Н О ”

До участі в журналі запрошено найкращі культурні, і літературні сили та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціалісти Заходу.

Журнал гуртує біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Нью-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Майдан Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

Зміст № 10 «Кіно»

Стор.

1. *Кертес. Передова. Кіновиробництво РСФРР та ВУФКУ* 1

КІНО-ТРИБУНА

2. *К. Болотов. Художник у кіно* 4
3. *Альф. Еволюція американського кіно* 5
4. *Я. Соловей. До справи нового районування* 6

НАША РОБОТА

5. *П. Нечес. Наша техніка* 8
6. *Л. Гончаров. Молодший брат кіно діаспори* 11
7. *Арк. Л.-о. Вероніка Піро* 12
8. *П. Сухорєбров. Кіра-Кіраліна* 14
9. *Френч. Жертви кіно* 16
10. *Хроніка ВУФКУ* 19

ЗА КОРДОНОМ

11. *Е. Добрянський. Експресіоністичне кіно* 24

ФОТО

12. *К. Беркман. Бромойль* 27

В И Д А Є
В У Ф К У

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 10

Серпень, 1926 року

№ 10

Кіно-виробництво РСФРР та ВУФКУ

За останній час у багатьох московських часописах з'явилися статті, скеровані проти ВУФКУ в справі про неадаптацію взаємної купівлі та продажу фільмів радянського виробництва РСФРР та демонстрування їх на території України.

Щоб зрозуміти правильність політики ВУФКУ в цій справі, треба поглянути на становище кіно-організації РСФРР. В початку 1925/26 операційного року в РСФРР було 7 кіно-фабрик, з них 4 Держкіно, 1 Пролеткіно, 1 Севзапкіно, 1 Межрабпом-Русь.

За попереднім операційним планом ці кіно-організації мали випустити: Держкіно 112 фільмів (з них 52 фільми Культкіно), Севзапкіно—28, Межрабпом—Русь 22, Пролеткіно—56;—разом 218 фільмів, включаючи сюди наукові й виробничо-художні фільми Культкіно.—Тепер в РСФРР з 7-ми кіно-фабрик 4 зачинено. І фактично в 1925/26 р. ці кіно-організації випускають разом з мало-метражними сільськими картинами: Держкіно 32, Севзапкіно—11, Межрабпом—Русь—12, Пролеткіно 4, а разом 59 картин. Крім цього Держкінопром Грузії—6, АФКУ—2,—виходить, що СРСР, крім України, випустив лише 67 фільмів.

У виробничому програмі ВУФКУ на 1925/26 р. було, крім хроніки, наукових фільмів та виробничих—18 повнометражних художніх фільмів. За свої трьохрічні прибутки ВУФКУ гадає збудувати Київську кіно-фабрику, і на 1925/26 операційний рік не тільки

виконало свій виробничий план, але замість 18-ти випускає 22 повнометражні художні фільми. І з той час, як у Москві велике безробіття та скорочення всіх галузей кіно-виробництва, на Україні країє сили пропонують свої послуги і для них знаходиться робота, звичайно причина полягає тут не в кліматі, а в правильній господарській будові і в постановці кіно-організації. До березня 1925 р. Держкіно мало монополію право проката на території РСФРР. Одночасно з формальною монополією кожна кіно-організація фактично мала прокатну контору. Тут є два моменти, що свідчать про невдачу такої постановки. Поперше, Держкіно використало свою монополію не для того, щоб поширити своє виробництво і раз-



«Гамбург»—Віска з тюрми (арт. Саранце та арт. Занаца)

зом з тим дати можливість зробити теж саме окремим кіно-організаціям, а виключно для того, щоб воно своєю монополією могло б загнати всіх своїх конкурентів, як виробничих одиниць, і таким чином воно

БІБЛІОТ. НАУК. АКАД.
1991

Збірка-69

Збірка-69



«Гамбург» — В тюрмі. Робітників ведуть розстрілювати

лишалося-б єдиним виробником та прокатчиком на території РСФРР. З цього природньо повстає і друга причина, що кожна кіно-організація боролася за своє існування законним та незаконним шляхом, а здебільшого старими кінематографічними методами, цілком ворожими для радянського виробництва, що полягали у всяких комбінаціях, і ці старі кінематографічні методи—одна з осівних причин невдачі в роботі.

Щоб усунути ці дефекти, було зорганізовано «Совкіно» для монополії проката на території РСФРР. Але при організації «Совкіно» теж були негативні моменти, що довели нежиттєздатність цієї установи. Поперше при умові монополії зовнішньої торгівлі неможна відокремити виробництва, по друге по—як акційне то що має найширших різницяцій, які не мають відношення до кіно-справи, ставило своїм завданням «Совкіно», поширення кіно-сітки, сільський прокаті різні культурно-освітні роботи, забуваючи про

головне, — про підтримку молоді радянської кіно-промисловости. Що-до позитивних моментів «Совкіно», то це монопольний виступ його за кордоном, він зменшив ціни на закордонні картини. При купівлі закордонних картин по твердих цінах при правильному обігові їх, «Совкіно», мало певний прибуток. В той час, як з радянських фільмів «Совкіно» одержує 25% од повного обігу, що дає иноді накладні видатки до 27-28½%, воно мусить експлуатувати закордонні фільми і ставити в тяжке положення радянські кіно-організації. Крім того при теперішньому становищі «Совкіно», картини радянського виробництва в кращих умовах можна експлуатувати протягом 14 місяців, в той час, як постановка їх триває 5-6 місяців.

Через 14 місяців кіно-організація одержує лише 70% собівартости картини, а на протязі 6 місяців вона мусить підготувати нові фільми, отже виходить, що вона не додержує 30%.

Ось одна з осівних причин фінансового розвалу кіно-організацій, що виходять із організацій «Совкіно». Ще одна причина,—це перепрокат картин радянського виробництва з боку «Совкіно».

При купівлі картин за кордоном господарем картини є «Совкіно», що за твердими цінами може розподі-



«Гамбург» — Солдат і робітниця

ляти прокат і на всі 100%, воно зацікавлене в сильній експлоатації цих картин. При прокаті-ж картина вже має двох господарів—власника картини кіно-організацію, і перепрокатчика «Совкіно». В даному разі найбільш зацікавлена в прокаті картин радянська виробнича—кіно-організація, а «Совкіно», що одержує 25%, цілком не зацікавлене і особливо ще тоді, коли воно має закордонні картини більш корисні для експлоатації.

Остання причина неправильного провадження прокатної справи полягає в тому, що воно відпускає картини кіно-театрам не по твердих цінах, а по відсотковому відношенні до виручки і вся доля радянських фільмів, одночасно з цим і кіно-організацій, залежить уже од третьої не виробничої і не прокатної організації, а від кіно-театрів, од завідувача цим кіно-театром, од того як він зумів господарювати, як він поставив своє діло. Таким чином доля радянських кіно-картин і кіно-організацій од кіно-виробничої організації переходить до прокатної установи «Совкіно» і відти вже в руки різних організацій та приватних осіб.

Ці причини були зауважені ВУФКУ ще до організації «Совкіно» і вони примусили ВУФКУ зайняти певну позицію щодо прокату, купівлі та продажу картин. Було прийнято тверде визначення цін на прокат, і правильність постановки справи ухвалено постановою Українського Уряду про монополію прокату виробництва та експлоатацію великих кіно-театрів.

Помилка РСФРР-ської організації Держкіно полягала ще в тому, що Держкіно робило великі хиби в складенні свого виробничого плану. При дужеправильній перевірці цей виробничий план через 2 місяці виявився нежиттєздатним, неправильним і неможливим при виконанні. Крім того не було взято до уваги всі термінові зобов'язання та заборгованість Держкіно, що за загальними цифрами були більші за річний прибуток «Держкіно», та коли ще не рахувати касового дефіциту, то таким чином «Держкіно» стало перед фактом відсутності будь-яких засобів та коштів у виробництві.

«Межрабпом-Русь»—в серпні 1925 р. мусило було демонструвати свої фільми за кордоном і завдяки продажу своїх фільмів, воно тимчасово вийшло зі скрутного фінансового стану. Але через 3 місяці після згаданої операції виявилось, що «Межрабпом-Русь» не має потрібних коштів, щоб далі провадити виробництво і, як ми бачимо, вони одержали нового пайщика в особі Торгово-Промислового банку, щоб відживити свою фінансову базу.

«Севзапкіно», йдучи шляхом Держкіно, свій великий виробни-

чий план здійснило завдяки банковому кредитові, та завдяки тому, що мало 26 кіно-театрів у Ленінграді, які дали можливість покрити збитки на виробництві.

Таке становище взяли до уваги наші керівні органи й головним чином Центральний Комітет Партії, які, зробивши відповідні висновки, висловилися за організацію акційного товариства, що об'єднало-б «Совкіно» та кіно-виробничі організації РСФРР.

Безумовно це об'єднання дасть великі наслідки не тільки в справі поширення виробництва, але і в галузі прокату радянських картин, бо вже Акц. Тов. буде зацікавлене в інтензивності їх експлоатації.

Вважаючи за цілком доведене життєвість кіно-організацій, що стоять на правильному шляху щодо купівлі та продажу кіно-картин, виключаючи будь-які комбінації та зловживання—цілком безпідставні напади де-якої московської преси на ВУФКУ в тому, що ми ніби винуваті в руїні російських кіно-організацій, бо не купували у них картин для експлоатації та перепрокату на Україні,—ВУФКУ провадило свою кіно-виробничу політику дуже правильно.

Закиди на нас можна цілком спростувати тим, що коли ми не пропускали для перепрокату картини де-яких кіно-організацій і вони втратили на цьому 20%, ми в той же час втратили 80%. Це виникає через те, що не зважаючи на багато більше українське виробництво картин, наших картин було на екранах РСФРР лише 5%, а на українських екранах картини РСФРР було 60%. Значить обвинувачувати когось у збитках може лише ВУФКУ, бо 20% чи 80%—тут наочна різниця. Крім цього, тоді як у РСФРР «Совкіно» має у своїй фільмотеці 21% назв і 26% кількості копій радянських картин, ВУФКУ має 27% і 41% кількості радянських картин у своїй фільмотеці, а при теперішньому випуску своєї продукції цю кількість буде доведено до 50%. Отже тут видно, що радянська екранна база багата сильніша на Україні, ніж у РСФРР.

Таким чином при правильному об'єднанні прокату з виробництвом, при збереженні монополії прокату в РСФРР, при запровадженні твердих прокатних цін і передачі великої кількості кіно-театрів Акційному Товариству—буде цілком забезпечено поширення радянської кіно-промисловості РСФРР та радянську екранну базу.

Кершен



«Гамбург».—Оборона робітників од війська райхсверу



Художник у кіно

Коли в кіно-пресі велике місце займають питання про сценарії та сценаристів, коли не менше місця одводиться режисерові, операторові, акторові то-що, то художник в кіно посідає останнє і дуже незначне місце. І це, звичайно, не тому, що роль художника в кіно незначна, ні. Очевидно, поєсень цьому треба шукати у всій художній політиці, а звідси й в нашій художній громадськості. Дійсно, із сценаріями в нас небезпечно їх немає, або майже немає. Але уявимо собі на один мент, що в нас досить сценарного матеріалу, який задовольнить вимоги радянської кінематографії на всі 100% — чи готове у нас усе в кіно-виробництві для того, щоби картина могла витримати серйозну критику? Гадаю, що ні. Навіть, коли й припустити, що режисерська та лабораторна галузі (оператор, лаборант та інші), технічні та фінансові можливості забезпечено на усі 100%, то відсутність художника, художника в повному розумінні цього слова (що входить в усі галузі роботи на кіно-виробництві: від гриму, через декорацію, аж до віражу фільма) дуже відіб'ється на вартості картини.

Коли досить багато говорять та пишуть про всі процеси кіно-роботи та про кіно-робітників, то про художника також не слід забувати; по-перше тому, що час уже одвести певне місце художникові в кіно-виробництві, і по-друге, й головне тому, що нормально збудоване кіно-виробництво не можна вичпати за таке доти, доки художник не відіграватиме в ньому рішучої ролі.

Кіно — синтез образотворчих мистецтв. Об'єднуючи в собі літературу, малярство, театр та музику (у формі ритму постановки, що ми його не чуємо, але відчуваємо) воно органічно й неухильно вимагає присутності художника.

Коли кіно розподіляти на мистецькі елементи, що його складають, тоді яскраво відзначається роль художника. Так в галузі літературної художник, виступаючи як ілюстратор, дає загальний стиль постановці й фон, що на ньому розгортається увесь сюжет (сценарій), фіксує композицію як окремих кадрів, так і усього фільму в цілому. В галузі малярської художник творить конструкції, на тлі яких розгорнеться уся картина (декорації, будівлі). Галузь театральну художник обслуговує, виступаючи як творець типу (грим), дотримання стилю певної доби або місця (одяг, будафорія, реквізит), і з рештою, розв'язуючи завдання ситотні й т. п. Ось приблизне виправдання ролі художника в кіно-виробництві. Процес роботи уявляється таким: після того, як сценарій взяли ставити, художник одразу-ж починає його обробляти, частково для самостійної, й частково для спільної роботи. Спільна робота з режисером (крім загального оброблення сценарія) полягає в установах типу (грим, костюм і т. ін.), розробленні загального плану

декоративних (навільйон) устатковань відповідно з мізансценами: спільно з оператором та освітлювачем робота — добір кадру (кут зору), встановлення «світових позицій» і, нарешті, самостійна робота створення фону (виготовлення декорацій, конструкцій та інші) при навільйонній з'йомці та інші роботи, аж до останнього фото-процесу, де художник керує підчас віражу вже готового фільму. Ось коротенько про ті галузі роботи, що в них участь художника може мати рішуче значіння.

При щасливій нагоді, коли в режисері, лаборанті, операторі є природне чуття художника, і коли такий випадок зводиться на одну фабрику таких виключних робітників, тоді фабриці щастить випускати більш вдачі фільми. Але це усе лише випадок, що гарантує лише відносно піднесення якості продукції тої або иншої фабрики, але випадок такий не може бути введений, як закон.

Треба утворити кадри кіно-художників, і не лише казати, заспокоюючи себе й інших, що, мовляв, у нас вони є, але треба й критично розібратися в їхній роботі. Ми вже маємо низку картин, що в них роботу художника виявлено. Але, коли взяти таку картину, як «Аеліта» — можна прочитати й почути критичні відгуки (не будемо говорити — позитивні чи негативні) про саму постановку, про гру Ільїнського або Солищевої, і ні слова або майже жодного слова про велику роботу художника (костюми, декорації), що в даній картині є основою всієї постановки. Те саме можна сказати і про «Колежського Реєстратора», де перед художником також стояло серйозне завдання передати добу (розв'язане не зовсім до кінця). Або візьмемо картину «Боротьба велетнів», де художник мусив працювати над утворенням будівель майбутнього, кінця двадцятого або початку двадцятого першого віку. Тут, правда, справжнього художника замінив спеціально для цього винесаний з Німеччини архітект-конструктор. Наслідком його роботи ми маємо звичайні шаблонні будівлі, що з успіхом можна було віднести, як що не до кінця 19-го, то до початку 20-го віку.

І ось, як найбільше уваги нашому художникові! І в разі, що себе він не виявив в достатній мірі, то треба притягти його й створити умови для його нормальної роботи та вдосконалення в цій «вузько-спеціальній», і в той же час необмеженій галузі, якою й є кіно-виробництво.

Я не випадково сказав фразу про художню політику та художню громадськість, а звідси й критику, звичайно. Здорова громадськість створить здорову критику, а здорова (не одностороння) критика мусить викрити ту порожнечу, що утворилась через відсутність художника в кіно.

К. Болотов

Еволюція американського кіно

На світі так уже все веде́ться, що немає нічого вічного, і от в минуле уходять американські кінокартини з їхніми героїнями, з вимальованими сердечком устами, з піднесеним до гори поглядом блакитних очей, та герої з виголеним лицем, з твердим біцепсом, — найвищим аргументом в усіх складних випадках, що з ним незмінно знайомиться «злочинець» з чорними вусиками.

На наших очах вони уходять в далеке минуле, як уходить і уся патріархальна, примітивна Америка.

Уже немає «Америки для американців», сучасні енергійні янки переробили це гасло на нове: «Європа для американців».

Що-ж до кіно, то це одна з підпор американської індустрії, і в справі колонізації Європи Америкою воно посідає не другорядне місце.

Коли німці роблять фільм, як от «Нібелунги», то вони пишуть про пропагандування німецького духу, «німецького генія у всьому світі». Американці-ж практичніші й наївніші, — вони ладні дати Європі фільм на її смак, вони ладні в Голівуді зробити новий Париж, Лондон або Берлін.

Американський кіно-примітив уже набрид Європі. Європі потрібні тепер психологічні драми, трагедія родини, особисті трагедії, їй більше не потрібні американські фільми з одвічною «мораллю».

«Чим-би мале не тішилось, аби не плакало», — потираючи руки, гадає янки, й виписує Любича, Дюпона, Янінгса та багато інших, завданням яких є в Америці робити справжні європейські фільми з психологією.

Правду кажучи не одній лише Європі набридли примітивні американські картини, вони набридли й самим господарям.

Американська молодь за часи війни перебувала в Європі, «окультурилася». Та й в самій Америці вже не все так просто, уже з'явилися де-які проблеми, рокові питання й трагедії.

В американців виявилися нерви, вони сприймають не лише бокс та біржу, але й страхіття, містика й душевні переживання їх лоскотуть.

В театрі ставлять «Гамлета», в кіно трапилася нечувана річ: Дюпон ставить «Ромео й Джульєту», і наприкінці фільма молоді не цілуються над кошиком їхнього немовлятка, а, як їм за п'есою доводиться, — лмирають. Америка утворила навіть власних характерних акторів. Дипломата грає вже не старий дядько з Кентукки, а непроникливий Менжу — європеєць з вишуканими манерами, з складним чуттям.

Чаплін ставить фільмові побутові драми, напр., «Парижанку». Але цього мало. Коли європейське, то хай уже це буде перший сорт, так вимагає янки, і от з'являється американський Янінгс — Чаней.

Лон Чаней у нас ще не відомий, проте в Америці він зажив уже собі слави. Лон Чаней впріс поміж глухо німих, і тому виразність його жесту бездоганна. Картини, що в них він бере участь, гостро різняться від трафаретних тем американських фільмів. Тут замість

біцепса виступає «душа». Чаней характеризує нову стадію розвитку американського фільма, в якій з примітивної, лише зовнішньої форми, кіно-інтрига переходить у внутрішню форму душевної трагедії, в паростання внутрішнього конфлікту та його розв'язання.

За Європою в Америці розвивається буржуазна психологічна драма.

Слава Чанея починається з містично-азантурницького фільма «Привид у Паризькій опері», переробленого з дешевого, напівбульварного роману. В цій картині Чаней грає роллю не то привида, не то божівильного, що завдяки могутній силі волі та через складні технічні засоби може виступати проти громади, боротися з нею.

Лише гра Чанея підносить цю картину над бульварщиною. Змальований ним жахливий образ примушує глядача здригатися, хоч цей образ і хвилює на типову для американців рису — відсутність почуття міри.

Остання картина Чанея — переробка драми Леоніда Андрєєва «Той, кого б'ють». В цій картині Чаней разом з відомим режисером Ерихом Сьорстремом досяг високої майстерності.

Треба сказати, що американці, не зважаючи на свою нову любов до Європи, трохи «погодили» сюжет драми Андрєєва. і діло не обходиться без того, щоби двоє закоханих не з'єдналися в кінці картини.

Американське кіно починає втрачати свій «демократичний» характер, і в своїй продукції починає рівнятися на буржуазно-міщанські шари. На ті шари, що для них актуальні проблеми психологізму, що поволі, за Європою починає цікавитися культом особи та індивідуалізмом, а це є наслідком розпаду та розкладу отаких шарів.

Американське кіно, хоч його керівники й не мають на думці, показуючи сучасне життя, поглибити його та освітити, не може не відгукнутися на це переродження.

Американський біцепс в кіно поволі сходить зі сцени.

Альф



«Кіра Кіраміна» — Кіра (арт. Валерська)

До справи нового районування

(Реорганізація крайвідділів ВУФКУ)

Щоб довести необхідність реорганізації існуючих відділів у менші одиниці, ніж вони були досі, треба лише звернути увагу на два моменти: 1) на те становище, що в ньому відділи перебувають тепер, щоб-то ту територію, що вони охоплюють, та кількість екранів, що припадають на їхню долю, щоб обслуговувати, та 2) на той поступовий зріст нашої кіносітки, що за ним крайові відділи не встигають поспішати.

За останні 10 місяців, щоб-то з 1/X 25 р. по 1/XII 26 р. на території УСРР відкрилося 540 нових екранів, коли ще вийти до уваги, що процес розвитку кіносітки лише починається, то цілком природньо, що треба скоротити крайовим відділам їхню територію роботи, щоб вони могли будувати свою роботу не в широчінь, а в глиб.

Перейдемо тепер до розгляду того становища, що в ньому крайвідділи знаходяться тепер.

На території УСРР тепер працює 5 крайових відділів.

1) Харківський, що об'єднує 8 округ з населенням 5.636.800 ч., обслуговує 225 екранів.

2) Київський об'єднує 13 округ з населенням 8.358.500 ч., обслуговує 274 екрани.

3) Одеський об'єднує 11 округ з населенням 5.526.700 ч., обслуговує 202 екрани.

4) Донецький об'єднує 5 округ з населенням 2.474.100 ч., обслуговує 222 екрани.

5) Катеринославський об'єднує 5 округ з населенням 2.930.600 ч., обслуговує 128 екранів.

Чи слід доводити, що 13 округ Київського відділу або 11 Одеського не можливо не тільки обслуговувати, але й оком охопити. Крім цього можна переконатися, що завдяки такій широкій території, що

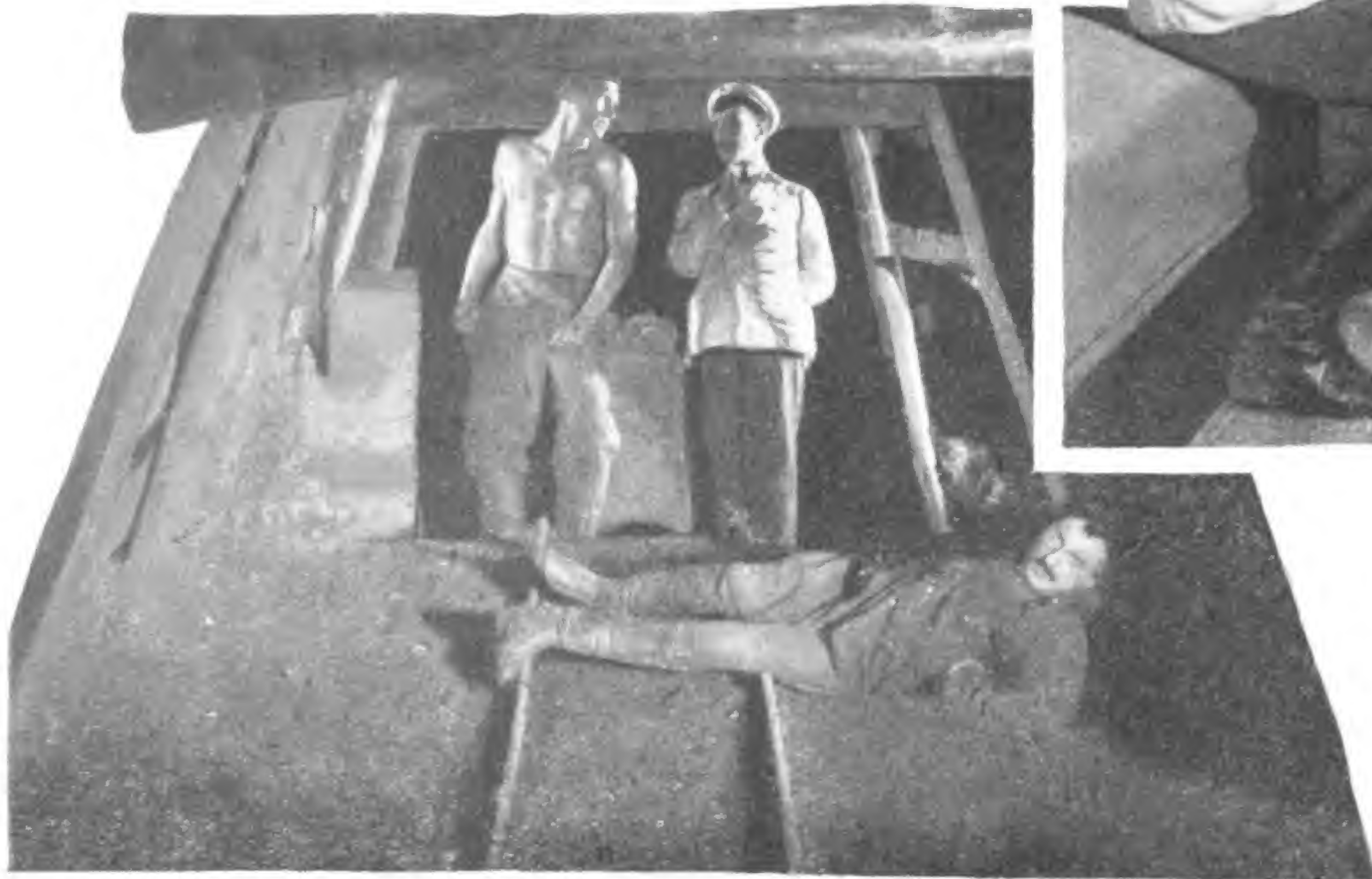
її охоплюють ці відділи, у них кіно-сітку дуже слабо розвинено.

Ми можемо не брати за приклад Донецьких округ, що на кожен з них припадає по 44 екрани, але коли ми візьмемо навіть округи Катеринославського відділу, як щось пересічне, де на кожен округу припадає лише 25 екранів, то й те ми матимемо недорозвинену сітку кіно, не кажучи вже про Одеський та Київський відділи, де припадає на округу у першого відділу по 18 екранів та 21 у другого.

Тут ми щільно підходимо до питання про потребу реорганізації крайових відділів. Але як це зробити? Чи відірвати частину округ у переважаних відділів і приєднати їх до відділів, що мають лише по 5 округ, або збудувати цілком нові крайові відділи.

Автор цих рядків схиляється за нові відділи. Було-б цілком природньо, коли-б можна було утворити відділи з 4-х—5-ти округ, але беручи на увагу, що це може лягти великим накладним видатком, а крім того бракуватиме потрібної кількості досвідчених робітників, то слід зупинитися на утворенні ще одного або двох відділів, щоб-то разом буде 6—7.

Цю думку й подається на обговорення у двох варіантах.



Перший варіант, що збудований на 6-ти відділах, виглядатиме так:

Утворюється новий один відділ, що складатиметься з 8 округ—4-х відібраних від Київського й 4-х Одеського

«Вибух» — Внизу: робітник Ларіонов мав «невеличке непорозуміння» з штайгером. На крик прибіг інженер. Угорі: на інженеріву квартиру прийшла робітниця. Інженер не хоче чекати часу.

відділів, а саме: 1) Коростенська, 2) Житомирська, 3) Шепетівська, 4) Бердичівська, 5) Проскурівська, 6) Кам'янець - Подільська, 7) Вінницька, 8) Могилев - Подільська.



«Вибух» — Шаштати дореволюційного Донбасу

Цей відділ охопить 4.973.300 ч. населення та обслуговуватиме 115 екранів, з центром у м. Бердичові.

Інші відділи матимуть тоді такий вигляд: Київський відділ складатиметься з округ: 1) Київської, 2) Біло - Церковської, 3) Уманської, 4) Черкаської, 5) Чернігівської, 6) Ніжинської, 8) Прилуцької, 8) Лубенської, 9) Ко-

нотопської та 10) Глухівської (Лубенська округа відходить від Харківського відділу, бо вона ближча до Києва). Відділ охопить 7.419.100 ч. населення та 234 екрани.

Одеський відділ складатиметься з 1) Одеської, 2) АМСРР, 3) Тульчинської, 4) Першотравневої, 5) Никольської, 6) Зінов'ївської, та 7) Херсонської округ. Відділ охопить 4.280.800 ч. населення та 129 екранів.

Харківський відділ складатиметься з 1) Харківської, 2) Куп'янської, 4) Ізюмської, 4) Полтавської, 5) Кремінчуцької, 6) Роменської та 7) Сумської округ. Відділ охопить 5.088.000 ч. та 919 екранів.

Катеринославський відділ складатиметься з 1) Катеринославської, 2) Павлоградської, 3) Криворізької, 4) Запорізької, 5) Мелітопольської округ. Відділ охопить 2.930.600 ч. та 128 екранів.

Донецький відділ складатиметься 1) Старобільської, 2) Луганської, 3) Артем'ївської, 4) Сталинської, 5) Маріупільської округ. Відділ охопить 2.474.000 ч. та 222 екрани.

Хиб цього проєкту полягають у тому, що все-ж Київський відділ ще залишається переважаним. Але є ще один маленький вихід: залишити Харківському відділу Лубни та забрати від нього Кремінчук, тоді в Київському відділі матимемо 9 округ з 6.871.100 ч. населення та 216 екранів.

Позитивні моменти полягають у тому, що за великими відділами, як Київ, Харків, що мають уже добре налагоджені апарати, зберігається велика база для роботи.

Другий варіант передбачає утворення ще одного відділа, цеб-то 7-го, що складатиметься з 5 округ: 2-х з Харківського відділу й 3-х од Київського, а саме: 1) Конотопської, 2) Глухівської, 3) Сумської, 4) Роменської та 5) Ніжинської округ. Цей відділ охопить 2.648.800 ч. населення та 66 екранів. Таким чином ми матимемо, що Київський відділ буде зменшено до 8-ми округ з населенням 5.923.300 ч. та з 215 екранами та Харківський до 5 округ з населенням 9.915.800 ч. та 173 екранами. Від Бердичівського відділа мусить одійти Коростень, тоді в Бердичівському відділі буде 7 округ з населенням 4.476.900 ч. з 114 екранами. Що до Одеського, Катеринославського та Донецького відділів, то вони лишаються без змін.

Позитивні моменти 2-го проєкту полягають у тому, що він утворює невеликі одиниці, що дають можливість поширити та поглибити роботу.

Можуть ще виникнути суперечки що-до Донецького відділу, бо він лишається з найбільшою кількістю екранів: — 222. Але на мою думку, в цьому великої шкоди немає, бо розмір його території менший ніж у Катеринославського відділу.

Я. Соловей



Наша техніка

Важкий і тернистий був шлях розвитку кіно-техніки на Україні. Але сьогодні ми вже доросли до рівня пересічної європейської кіно-виробничої одиниці. Це сталося протягом найближчих двох років. До цього-ж часу говорити про ту, дивноінвалідну та допотопну «теж техніку», що ми її мали на фабриках, не можна було або без жалю, або без посмішки.

Все технічне встаткування на двох фабриках становили два зіпсовані патетевські знімальні апарати, один склерівський та два збірні копіювальні апарати, і, щоб визначити їхню систему, довелося-би зі всього світу зібрати конгрес виробників таких апаратів. Було ще вісім юштерів на 15 ампер, але тому, що вони були цілком зіпсовані та й електро-енергії не було, їх не вживалося. Що робило ВУФКУ, маючи такі технічні скарби? Воно якось там митикувало,

щось клеїло, щось ремонтувало, але все-таки протягом восьми місяців (з 1-го січня по 1-е серпня 1923 року) видало сім повнометражних фільмів.

Та, нарешті, наважилися—вирішили набути за-кордоном технічне встаткування. З цього доброго почину ледве не вийшов (а, може, й вийшов) добричній фарс.

Експедиція ВУФКУ, що виїхала на початку 23 року за-кордон, дуже багато почулася за знімальну апаратуру Дебрі II, вирішивши здивувати радянську, злиденну ще тоді, кінематографію, купила ці апарати. Шість місяців не з'являвся на теренах

СРСР цей нещасний Дебрі, певне тому, що такому славетному чужоземцеві треба було влаштувати гідну його зустріч.



«Кіра Кіраліна» — Кіра та Ілля (арт. Кутузов)

Тим часом вся кіно-преса галасувала про колосальні досягнення ВУФКУ, що придбало собі Дебрі. Видаю було навіть спеціальний кіно-журнал, де кілька сторінок присвячувалося Дебрі. Авторитет ВУФКУ злетів на головокружну височину. З ВУФКУ влесливо ручкалися і врочисто питали про Дебрі. Склалося таке враження, ніби досить лише Дебрі прибути на Україну, й, мов дощ із неба, полияться на нас чудові й бездоганні картини.

Нарешті на Ялтинську фабрику він прибув! Розпакували, вийняли і побачили... трухлявого, хворого, паршивенького дідка, нездатного анічого і ніяк знімати. Трохи підлікували його й поставили написи знімати. Та він навіть на це не здався. Проте авторитету свого не позбувся, бо коли Дебрі відправили до Одеси, то збентежився весь Крим: адже вивезли славетного Дебрі, що до нього побожні бабусі вже почали говорити, ніби тільки він рятує Крим од божого гніву та нещастя стихійних. І от коли автор цих рядків разом з директором фабрики ризикнули навідатися до Кримнаркомосу, то сперше всі там були таким нахабним вчинком аж приголомшені, а потім кипулися з криком: «ось ті, що Дебрі вивезли!»—на нас. Загрожували арештом. Довелося багато сил прикласти, щоб переконати їх, що цей славетний Дебрі—пошарпана й побита скринька, здатна лише мити лави.

Всі вигляди найновішої кіно-апаратури є в цілком достатній кількості на фабриках ВУФКУ, що між них апаратуру розподілено за таким принципом: дві третини всього одержує Одеса, третину—Ялта. На обох фабриках є 16 знімальних апаратів фірми Дебрі найновішої конструкції, що мають повні комплекти об'єктивів по 8—12 штук до кожного апарату, 6 знімальних апаратів Дебрі та Еклер старої конструкції зо всіма об'єктивами, один апарат Дебрі для загальмованого знімання (240 кадрів на секунду). Таким чином всього є 23 знімальних апарати.

Лабораторна апаратура: 4 копірувальних апарати Дебрі найновішої конструкції Мотина, повні автомати й напіваавтомати, що можуть пропускати до 800 метрів на годину кожним апаратом. Окрім того є один копірувальний апарат Бельговена та два апарати Вільямсона. Ця апаратура дає змогу протягом робочого дня пропустити до 30.000 метрів. До того ще лабораторії мають: три чистильні машини, дві машини для друкування написів, сім режисерських монтажних апаратів. Літа, пилесмоки та дрібну закордонну апаратуру, як ось годинники—метроміри, градусники то-що.



«Кіра Кираліна». — Кіра (арт. Рубіна) та брат її (Б. Крестинський)

Освітлювальна апаратура фірм Вайнерта, Ефа та Юпітера є така: два прожектори по 1000 м/м, сім прожекторів по 700 м/м, п'ять прожекторів по 500 м/м, чотирнадцять прожекторів по 330 м/м, десять прожекторів по 250 м/м, шість горючих ламп трьохфазного току по 120 ампер, що звуться науки, вісім горючих ламп фотоексцелю по 250 ампер, вісімдесят горючих ламп фотоексцелю по 25 ампер, дві лампи зоенефект бокові по 120 ампер, чотири бокові агрегати девятигорілкові по 150 ампер, лампи бокові, ефектні лампи, юнітери то-що. Вся освітлювальна апаратура має амперажу 12.154 ампер.

І в Одесі, і в Ялті є унформерні електро-станції на фабриках. В Одесі ампераж своєї станції становить 2.500 ампер плюс проста провідка з міської станції, як що це буде потрібно. В Ялті своя електростанція та й шеміська станція дає разом до 2.000 ампер. Оця вся апаратура по своїй силі світла може освітлити під час знімання площу, близьку розмірами до площі Рози Люксембург у Харкові: себ-то 3—4 десятини.

Вся знімальна, лабораторна й освітлювальна апаратура працює доводять, яким величезними кроками ступає наперед українське кіно-виробництво.

Ми маємо міцну і сталу технічну базу, щоб створити високохудожній фільм.

Ш. Печес



«Аліма» — артист Хайрі в ролі Аліма



«Вибух» — Петро Ларіонов (арт. Мінін).
Ставив картину режисер Сазонов за сценарієм М. Ядова. Оператор — Вершино-Доровський.

Молодший брат кіно—діапозитив

Значіння всіляких історичних та наукових фільмів—безсумнівно. Німа мова екрану часто-густо зрозуміліша для аудиторії, аніж найдотепніша промова лектора. Бо фільм—це наслідок довгого виробничого процесу, тоді як лекція, що навіть спирається на міцну базу знань, має в собі багато випадкового, перемінного то-що. Не доводиться їй балакати про вплив кіно, як вигляду мистецтва. Між иншим фільм сам становить щось „самостійне“, розгортаючись навколо певного сюжетного стержня, і не дозволяє жодного словесного втручання, самостійно розгортаючи намічену тему.

І от про діапозитив можна сказати, що він—це „золота середина“. Діапозитив є не що инше, як розірваний на статичні картини фільм, що йде в динамічному супроводі лекції. Ефект такої лекції, пристосованої до цілої низки окремих моментів, до яких кіно-виробництву зараз і не пристосуватися,—безумовний.

Перед нами стоїть завдання—зв'язати на курс, який взяли ми тепер що до політико-освітньої роботи в клубі. Ми хочемо втягнути до клубу дорослого робітника, якого ще не досить, або й зовсім не втягнуто, не зважаючи на те, що активність його значно збільшилася. І ціла низка заходів, що їх вживають, щоб розв'язати згадані завдання культроботи, усуває все те, що не може зацікавити робітника, що „приїлося“, що носить сліди голого „накачування“ та порожньої фразеології. Поряд з цим аудиторія гаразд сприймає те, що є важливе, практично-необхідне, але що й викладене ясно та зрозуміло. Таке сполучення форми та змісту—необхідна умова масової роботи за сучасних умов. Як що в змісті ми уникаємо непотрібних, „загальних“ тем, не зв'язаних з сьогодишнім днем, то відносно форми ми поки-що належної „революції“ не зробили, і часто-густо интересна тема не досягає своєї мети, бо вона подається в таких нудних формах, що її муха, не то що людина, слухаючи її, засинає. Ось чому більшість культ-органів визнали, що діапозитив може дуже й дуже зарадити виправити оцю „форму“. Як що клубна маса йде на кіно-сеанс до свого клубу і бачить там наукову картину, то вона, хоч і має з того велику користь, все-ж трохи розчарована, бо у нас люблять „відпочити“ в кіно, посміятися з якої-небудь комедії, або жажнутися з якого-будь трюка; коли-ж клубна маса прийде на лекцію і побачить, яко ілюстративний цікавий засіб демонстрування діапозитивів, інтерес до лекції буде значно збільшений, лекція досягне певних наслідків. Але справа не тільки в формі,—лекція матиме ще глибший зміст, усякі випадкові моменти в лекціях, що залежать од різноманітності складу лекторських сил, уникатимуться, бо діапозитиви розроблюватимуться кваліфікованими науковими силами. Маючи все це на увазі, ВУФКУ вирішило звернути увагу на діapo-

зитивно-видавничу роботу, тим більш що при всіх його краєвих відділах є діапозитивні майстерні, виробничі завдання яких значно полегшуються тим, що вони можуть (бо ВУФКУ дуже багато купує за кордоном сировини) одержати потрібну їм високоякісну сировину за малу ціну, й тим, що низку наукових фільмів, які вироблено за доглядом найкращих наукових сил, можна перевести на діапозитиви і т. д. Так, наприклад, діапозитивна майстерня ВУФКУ розпочала вироб серії діапозитивів „Життя та діяльність Тараса Шевченка“, таким чином до послуг її є найкращий науково-історичний та художній матеріал. Усі ці моменти є по суті передумовою, щоб протягом найближчого часу налагодити велике діапозитивне видавництво з периферійними відділами. Це тим більш, що ВУФКУ робить високоякісні й найдешевші, не тільки на Україні, але в усьому СРСР, діапозитиви (чорний діапозитив—25-30 к. у ВУФКУ, інші видавництва—35-40 к. і далеко гірші; розмальований у ВУФКУ—35 к., у інших—75-80 к.). Окрім цього ВУФКУ за короткий час своєї роботи налагодило зв'язок з організаціями, що найбільш зацікавлені в розповсюдженні діапозитивів, які зроблено за їхніми матеріалами. Так, діапозитивна майстерня Харківського краєвого відділу ВУФКУ міцно зв'язалася з Істпартом і, обслуговуючи його у повсякденній роботі, випустила низку дуже цінних серій з історії партії. 10 серій з комплекту спеціально видаються до десятиріччя Жовтневої революції. Ці серії змальовуватимуть Жовтневі бої, горожанську війну, військовий комунізм та десятиріччя НЕП'у. Дуже продуктивний також зв'язок тої самої майстерні з музеєм ім. Артёма. За допомогою його наукових сил та контових експонатів, майстерня видала низку природничих, агрономічних та інших діапозитивних серій. Нарешті, нещодавно ця майстерня склала генеральну угоду з Управлінням Політосвіти Наркомосу УСРР, за якою вона зобов'язалася виконати весь виробничий план комісії по наочним підручникам УПО НКО та розповсюдити їх серед усіх культосвіторганізацій. Щоб виконати цей план, матеріалів вистачить для того, щоб навантажити й інші майстерні в Одесі, Києві то-що.

Такий постійний план Харківського Краєвого Відділу: окрім цього, він готує й періодичні видання, зв'язані з політичними кампаніями. Так на протязі двох тижнів було видано серію діапозитивів на тему про соціальну кризу в Англії (в зв'язку зі страйком). Серія складалася за редакцією К. В. О. Х. Р. Н. С. Усі ці моменти переконують, що тільки зоді зможемо твердо й правильно додержати повний курс масової політико-освітньої роботи, коли заходимося в справі збутування широкого й міцного діапозитивного виробництва.

Л. Кондрат

Оператор Вериго-Доровський

Виробництво
ВУФКУ ==
== 1926 року

„ВИБУХ“

Режисер Сазонов

Вероніка Піро

(Південна пригода)

Це було прекрасної липневої днини.
— Ви фізіономіст, правда? У вас щось артистичне, я зразу помітила. Я знаю, що ви фізіономіст. Ну, скажіть, яке у мене обличчя? Га? — і вона, захопивши мене за руки, присунулася зовсім близьенько.

Я зніяковів. А ви не зніяковіли-б? Уявіть собі, що ви лише п'ять хвилин тому зазналися з цією зграбненькою істотою, та ще й на пляжі, та ще й в Одесі, та ще й... Ех! Одне слово — перед тим як прикурити в мене (так почалося знайомство), вона з півгодини роздягалася, поволененьки, байдуженьки, двома пальцями стягаючи комбіне, томно вигинаючись, південно посміхаючись, спокійно поглядаючи, вибагливо ноги потираючи і т. ин.

Отож... Але звідки вона взяла, що я фізіономіст — це тільки вона одна знала.

— Ну, скажіть. Придивіться добре і скажіть.

— Я... ви... у вас обличчя, як лотоси Єгипту! — бовкнув я, хоча в Єгипті ніколи не був і справжніх лотосів не бачив.

— Та ні. Це я сама добре знаю. А я про те, чи говорить що-небудь моє обличчя, чи виразне, чи рухливе?... Ну, ось...

І вона:

... Очі великі, спокійні, холодні, вуста, хоч і дуже кармінові, але теж холодні, ніс, вуха, брови — все поїнялося таким морозом, що я мимоволі здригнувся і заклацав зубами.

... Очі звузилися, губи стиснулися, піздрі роздулися, руки мов крила, почали підійматися д'гори, пальці мов кігті, ось-ось ухопити, розкривавити, розшматувати... Хижий вампір насувався на мене, і я чув, як хтось збоку уже співчував:

— Глянь, Альоша! А може-б той?... Жалко-ж чоловіка...



Глянь, Альоша! А може-б той?... Жалко чоловіка...



...вона роздягалася з пів години...

— Брось, Ваня. Мабуть — аліменти.

... Очі молитовно закотилися, чоло прорізали жорстокі брижі, глибокий відчай скривив уста. Раптом, сплеснувши долонями, вона упала мені на груди, і плечі їй затримтіли в спазмах.

— Ага!.. Я-ж казав тобі, Ваня... Діло дрянне...—Вона поволененьки повернулася, струнко витяглася, дригнувши станом, а потім, мов та гадюка, звиваючись, почала розплющувати очі. Її обличчя розцвіло в щасливій посмішці, посмішка перейшла в сміх, сміх в регіт. Вона вже реготала, падаючи ногами, реготала на весь беріг, нестримно, до сліз, до гикавки...

— Ваня, ходім краще зсюдова...

Раптом сміх обірвався. Важко дихаючи, вона закурила, сльонула і, задьористо хитнувши головою, рішуче повернулася до мене:

— Ну, як?

— Що?

— Як, питаю?

— Та по мійому—здорово. Єй-бо, здорово!

— А правда? От бачте. А вони ще сумніваються... Чу-

єте, сумніваються? Ах, профани, ах, міщани! Вони лише жінок своїх та знайомих визнають за артистів. Але — нічого! Треба тільки мати силу волі. Я все одно свого доб'юся, я їм докажу!

— Кому?

— Кінофабриці. Нашій кінофабриці. Мені ще тільки треба в трюках попрактикуватися. Я вже плаваю, бігаю, умію колесом ходити, умію міміку представляти і взагалі нічого не боюся. Нічого!.. Кіноартист повинен бути відважним, сильним!.. Ось приїде з Харкова один мій знайомий, родич Івана Семеновича, а в Івана Семеновича двоюродна сестра фліртує з Кусючкиним, а Кусючкин буває в тому домі, де буває оператор... Розумієте? Я все одно свого доб'юся, я готова умерти за кіно-мистецтво!.. Я!.. А скажіть, хороше ім'я для екрану... Вероніка Піро?

— Гм... да... так би мовити...

— Це — моє артистичне ім'я. Справжнє моє ім'я — Варя Пірожкина. Але Варя, Варвара — це якось по міщанському, а Вероніка — тут щось екзотичне, принаде і нагадує квітку. Правда?... А Піро — тут щось європейське, шляхетне і в той же час енергійне, рішуче, імпозантне... Правда-ж?..

— Вечерніє Известія! Огритіє под Одесою город с усатими насел'никами! Кавказ охвачен землетрясенієм! Ростов заліт ураганом!.. Ей, кому, кому? Вечерніє!..

Була 4 година дня, але я купив у хлопчика «Вечерніє».

Вероніка Піро захопилася за останню сторінку і через кілька хвилин, радісно скрикнувши: «Ой, яка цікава!.. Бр-р-р!..» — дала мені прочитати: — це була реклама на «Трипільську Трагедію».

Не вірите? Розшукйте... «Вечерніє Известія» з 1/VII—26 р. під № 937 і сами прочитайте.

— Ваша адреса? — спитала мене Вероніка Піро. Я сказав. Вона назвала свою.

— Так значить сьогодні йдемо! Чуєте? — це було сказано так упевнено, що я не наважувався відмовитись, а до того ще хотілося самому перевірити свої нерви.

Витримаю, чи ні?

Це було прекрасного липневого вечора. Вероніка Піро сквапливо вицокувала каблучками, а я підтюпцем біг за нею. Ми поспішали, бо запізнилися.

Але перед самим кіно я збавив кроку і мимоволі задригнувся: волицезна юрба з неймовірним завзяттям брала приступом будинок, а звідти від часу до часу виносили неживих людей і тут же на хіднику клали їх рядочком, як у трупарні. Хтось вибіг з відром і, розгойдавши його, жбурнув водою через увесь неприютний ряд. Ніхто з мерців не ворухнувся. Побігли за другим відром.

— Що це? — спитав я у натовці.

— От смішак! Він не розуміє! Це-ж ті, що не витримують, нервенті...

— Ну, ходім, ходім! Швидче! — обома руками схопила мене Вероніка Піро.

— Куди? Ні, я не піду.

— Ая-я-я! А ще мужичина називається! Ну, швидше! допоможіть мені!

Не пам'ятаю, як я опинився в середині юрби. Довкола клекотіло, мов у котлі. Хтось верещав, хтось видавши себе на волю стихії, безнадійно й гірко плакав, хтось збитий під ноги, закленав на бога помилувати молоде життя.

— От де практика для трюків! — радісно скрикнула Вероніка Піро, — а-ну підсадіть мене на цей карниз!

— Та ви ж упадете?

— Що? Я упаду? А сила волі? Кіноартист повинен усе вміти й нічого не боятися!.. Ну-бо, чого рота роззявилася?

Обличчя її стало, немов у хижака. Не чекаючи, вона вискочила мені на плечі, ухопилася за ринву, і ставши на карнизі, гукнула:

— Лізьте сюди! Та швидше! Ото ворона!

Мене стиснули так, що нічим було вже дихати. Голова йшла ходором. Ритуючись, я сперся на чийсь руку, що тим часом заволоділа моїм гаманцем, і поліз до ринви. Звідти лишалось до дверей саженів зо два, але дістатися було неможливо.

— Лізьмо на дах, — запропонувала моя супутниця, блиснувши роз'ятряними очима.

— О, ні. Я собі тут трошки спочину і якось піду назад.

— Назад? Ех, зрадинок! Невже ви мене покинете?

Я розумів, що кидати її в такому трансі справді не можна. Але як її призвести до нормального стану? Чи-ж послухає?

— Евріка! — раптом крикнула вона, за мною! Апо — і розмахуючи руками, сміливо пішли по головах натовпу.

Вероніка! Піро! — я хотів був ухопити її за спідницю, але ринва тріснула і, втрапивши рівновагу, я провалився у темне небуття...

Це було прекрасної липневої ночі.

В голові у мене гуло, як з жорстокого похмілля, а коли я спробував повернутися, усе тіло болісно заніло. «О боже», хотів я сказати, а вийшло: «о босе» — і я зрозумів, що мені бракує кількох зубів.

— Ви вже? — почув я репліку над собою.

Це була Вероніка Піро. О, як ненавидів її! Як я ненавидів самого себе!

— Ви вже? Так вставайте й ходімо.

— Що?

— Ходімо картину подивитися.

Гражданка, — промовив я, ледве повертаючи. Язика й вгамовуючи злість, — гражданочка, ідіть ви собі знаєте куди?

— От чудак! І як вам не соромно? Самі-ж винні! Треба було відразу до дверей, а то — взяв та й ушав...

— Товаришко Вероніко, ідіть собі, щоб я вас і не бачив.

— Ні, я не піду. Ще встигнемо не третій сеанс.

— Слухай, ти! — пересилиючи біль, підвівся я на лікоть. Мабуть, вираз мого обличчя був дуже страшний, бо вона насторожилася.

(пауза)

— Слухай! — щаслива думка підскачила мені на допомогу, і я заревів: Ти знаєш, хто я? Я — новий режисер ВУФКУ!..

— Ой! — перелякано й радісно сплеснула вона долонями. — ой, голубчику, я-ж відразу вгадала, що ви фізіономіст! Вибачте, рідисенький. Нарешті! Нарешті! Мій хороший дорогий, золотий!..

Арк. I—o



Лізьте сюди! Та швидше! Ото ворона!..



ГЕОРГІЙ ОРЛОВ

„Кіра Кіраліна“

На Ялтинській кіно-фабриці в оточенні чудової природи, де унизу плюскає і міпиться веселковими фарбами і сліпучо виблискує море, а скрізь, куди не глянеш прекрасні південні краєвиди, що-дня з ранку до вечора пересувається з місця на місце зйомочна група, що відшукує потрібні місця для зйомки, такої ж цікавої, як і тутешня природа, картини «Кіра Кіраліна».

Тишу та велич природи часто прорізає голос режисера, хурчання зйомочного апарата або веселі крики артистів.

Гаряче сонце, що сліпучо сяє цілий день допомагає робітникам кіно. Хоч і спека і гаряче, але роботу зроблено і зроблено добре, бо сонце і світло це перші приятелі кінематографії.

День минув і вже кілька кадрів зафіксовано на плівці. І дні минають в роботі непомітно, як і на екрані кіно.

«Кіра Кіраліна»—велика художня картина, зміст якої уперше хвилюватиме аудиторію кіно-театрів своєю незвичайністю та небуденністю.

Яскрава доля жінки швидко пробігатиме на екрані і захоплюватиме глядача своїми ситуаціями та несподіваними пригодами.

«Кіра Кіраліна»—художній фільм за відомим романом Панаїта Істраті тієї ж назви. Це буде здається перший фільм, що змальовує багате біографією життя жінки.

Ставить фільм відомий режисер Глаголін, що раніш працював у театрі. Останній час Глаголін працював у Харківському Державному драматичному театрі ім. Франка. В цьому ж театрі він поставив свою відому п'єсу «Моб»—за Сінклером.



РЕЖИСЕР:
Б. ГЛАГОЛІН
ОПЕРАТОР:
ФАРКАШ



ВИРОБ-
НИЦТВО

КІРА

за повістю
панайті іспраті

сценарис
пи: Валер
ка та
єський

ЛТИНСЬКОЇ КІНО-
ФАБРИКИ ВУФКУ



В головній ролі автор сценарія «Кіра Кіраліна» артистка театру ім. Франка. — Валерська.

Її чудова гра теж відома багатьом аматорам театру, та відзначена критикою.

Знімав картину відомий німецький оператор, що недавно прибув з Німеччини — Фаркаш.

У головних ролях, крім арт. Валерської, знімаються артисти: Рубіна, Ватуля та народний артист Криму — Хайрі, який вже

здобув собі славу видатного кіно-артиста у фільмі «Алім» — що теж ставився на Ялтинській кіно-фабриці.

Зйомка картини швидко посувається вперед і незабаром буде закінчена.

П. Сухоребров.



Жертви кіно.

Трагічний фельетон.

Жертви кіно, це
— сценаристи.
Але від їхнього сценаризму страдають насамперед
— редактори
і деякі відповідальні робітники.



...Як ми писали, то це вже таємниця нашої творчості

Бо сценаризм набув форм загальної епідемії.
На сценаризм хворіють люди, що з самого народження і
волі не мають, і жагу легкого зиску велику плекають.

Ось чому Гнат Ондрієвич, для конспірації назовемо його
Сілаковим, з своєї власної волі теж заробився сценаристом

А сталося це так:

(передано його сповідь достотно)

— Працював я в відкомгоспі. В «комунальних послу-
гах». Одержував десять червонців. І було добре. Але якось і
десь випадково підслухав я розмову двох дивних типів: вони
вмовлялися разом писати сценарій для кіно і сказали, ніби-
то між иншим.



...Ідем до бухгалтерії. А народу там!

— В два моменти одержимо п'ятьсот авансу, а як кін-
чемо—ще стільки-ж

До того, як я це почув,—знав один лише спосіб скоро
розбагатіти: вкрати гроші казюкні, або-ж по-простому огра-

бувати когось. Виявилося, що є ще один спосіб: написати сце-
нарій. А головне—жодної небезпеки: під суд не віддають.
Навпаки навіть.

І вирішив я стати сценаристом

Купив чорнила, ручку з пером та паперу.

Пішов до кіно-організації. Там в коридорі я стрів ще
такого, як сам, себ-то такого, що, вибачте за одвертість, за
все своє життя був два рази в театрі (і то на опереті) та
кілька разів у кіно на якійсь чи то «Індійській», чи то «Ара-
війській» домовині.

Умовилися писати вкупі.

Правда, сто червонців доведеться по-половині поділити,
але за то воно якось вірніше буде.

Мій новий компаньйон був на вигляд тихенький і су-
мирний. В пенсє. І навіть з портфелем. Хто міг-би по-
думати...

Гроше, це згодом.

Він мені казав:

— Я вже сімнадцять сценаріїв написав.

Що я мав робити,
як не повірити йому,
ніби й сам двадцять
пять написав.

Тільки ось на яку
тему писати ані він
мені, ані я йому ні-
чого-сь не сказав.
Бо, вибачте за одвер-
тість, обидва дього не
знали

Ідем до бухгалте-
рії. А народу там!..

Не менше, як
двадцять чоловік. Ра-
хують, підраховують.

— От,—думаю—
жулики... Удають, ні-
би служать, а сами
сценаріями займають-
ся, мільйони гарбають,
добре, що з редакто-
рами знайомі.



Пішли ми до головного редактора

Але ось що трапилося далі.

Пішли ми до головного редактора. Так і так, кажемо,
можемо ушасливити вас, написати сценарій на тему...

А редактор, хоч-би просто, чесно послав нас до чорта,
так ні-ж! Посміхнувся...

— Дуже цікаво—каже,—принесіть ваш сценарій.

Сіли ми за роботу.

Чорнило і папер єсть,—думаю—а більше-ж для сцена-
рія й не треба.

Жінку та дітей я відправив на дачу. Аванс взяв у ра-
хунок утримання. І пішли писати.

Як ми писали, то це вже таємниця нашої творчості.
А коли написали, понесли до редактора.

— Можемо одержати п'ятьсот карбованців авансу?—пи-
тає мій компаньйон.

— Ні,—спокійно відповідає редактор

— Чому?

— У вас тут немає кадрів.

Ми подивилися один на одного. Про кадри-то ми й
забули.

— Вибачте—кажу—вдома забув кадри. Зараз принесу.
А сам хутчій до кур'єра правління:

— Товаришок, рідненький, рятуй: чи нема в тебе хоч яких кадрів? Слово честі поверну.

Довго й я й мій компаньйон з одним курьєром марудилися. Спасибі машинистці, змилювалася, з'ясувала нам, що ці кадри прокляті значать.

Через два тижні принесли ми сценарій з кадрами.

Бігаючи щодня до правління, ми про багато чого довідалися. Так що прийшли до редактора вже не такими дурнями, як вперше.

— Нате, — кажемо: — з кадрами.

Подивився. Взяв.

Ми знову своєї:

— Дайте п'ятьсот авансу. Не дурно ж на вас працюватимем.

Редактор навіть не відповів. Та гаразд!

Зачекаємо на рецензію.

Через місяць щоденного мандрування до правління ми нарешті одержали рецензію — сценарій треба виправити.

— Кажіть, що виправляти, — заметушився я: — для нас це дурниця.



...Випадко підслухав я розмову двох дивних тупіїв

Редактор сказав:

— Ідеології немає у вас.

— Відразу ж вставимо.

— Сюжету замало.

— Додамо.

— І взагалі — спокійно додав редактор: — вам доведеться увесь сценарій переробити.

Це вже гірше. А головне, гевал, авансу не дав.

Знову сіли працювати. Взяли собі докомпанії

ще одного. Він, бачите, з редактором ручкався і казав йому „ти“.

Почали втрьох переробляти.

Сидимо тиждень. Сидимо чотирі. Все кадримо наш сценарій.

Кінчили. Йі сами дивуємося, скільки-ж то цієї самої ідеології, сюжетів і всього, що редактор вимагав, ми туди напхали.

Одним словом через місяць приносимо. А за цей місяць ми так зо всіма співробітниками потоваришували, що казали їм усім „ти“. Вони нам також.

Не один раз ми й до касира заходили побалакати.

— А якими червінцями ви нам нашу сотню платитимете?

— Добрими, — каже: — радянськими.

— А чи по одному, чи по п'яти, чи ще більшими? — питаємо.

— Та вже як доведеться.

І ми, задоволені й раді з рожевих перспектив, пішли вганяти в трясцю пом'я головного редактора.

А тим часом жінка з дітьми втікла. З посади зовсім усунули. З квартири вигнали.

Голодаю.

Під парканом сижу.

І тільки вдень від 9 до 4-ої, вкіно-організації вештаюся. На рецензії чекаю.

Рівно через три місяці маємо відповідь:

— Ідеології не витримано... (Та скільки-ж часу її треба витримувати?! І так уже з півроку з нею мучимося).

Потім:

— Кадри дуже важкі... (Але-ж писати легкі кадри за сто червінців можуть лише шахраї!).

І нарешті:

— Весь сценарій взагалі треба знову переробити.

Френч



...Весь сценарій взагалі треба знову переробити

ЗАКІНЧЕНО

ПОСТАНОВКУ

„АЛІМ“

Режисер ТАСІН

Оператор ЛЕМКЕ



Робітникам Української Кінематографії

Мої найкращі побажання

Мері Пікфорд 1926 —



Нові відділи ВУФКУ

Нарада робітників ВУФКУ, що відбулася в серпні цього року, ухвалила відкрити ще два відділи ВУФКУ в Ніжині та Вінниці. Ніжинський відділ об'єднує округи: Ніжинську, Роменську, Прилуцьку, Конотопську, Чернігівську, Новгород-Сіверську, Вінницький відділ об'єднує — Вінницьку, Кам'янець-Подільську, Проскурівську, Тульчинську, Могилев-Подільську, Шепетівську, та Бердичівську.

Ухвала Держплану

Держплан заслухавши доклад про роботу ВУФКУ, що-до 110 кінотеатрів, які належали ВУФКУ по червень 1926 р., ухвалив залишити знову їх ВУФКУ і далі.

«Гамбург»

У вересні випускається в прокат велика соціальна драма «Гамбург» (Гамбурзьке повстання 1923 року). Режисер Балюзек, фотографія Рона, художник Байзенгерца Сценарій. Ю. Яновського і Шрайбер за твором Лариси Рейснер «Гамбург на барикадах». У головних ролях артисти: Горін, Западная, Спранде, Замічковський.

«Спартак»

Закінчено постановку картини «Спартак», що малює повстання рабів у Римі під керівництвом гладіатора Спартак. Ставив режисер Мухсин-Бей. Знімав оператор Гольдт. Архитектурно-художнє оформлення худ. Байзенгерц. Історичною частиною постановки керував знавець римської історії акад. Варнеке. Сценарій написали Гео Шкурупій та М. Гальперін. Головні ролі виконували артисти: Дейнар, Ляров, Бродська, Місевичка, Назарова, Шелестов, Козенко, Шклярський, Симонов, Мінін, Мерлатті.

«Вибух»

Закінчено постановку картини «Вибух». Фільм малює побут донецьких шахтарів

напередодні революції. Натурні зйомки робилися в Донбасі. Картину ставив режисер Сазонов, знімав оператор Веригордовський, сценарій М. Лядова. У головних ролях артисти: Бретан, Мінін, Загорський.

«Вася реформатор»

Закінчено постановку комедії-гротеску «Вася реформатор». Головну роль в комедії виконує хлопчик Вася Лядвinsky, що викриває потворні вияви нашого побуту. Картину ставив режисер Лопатинський. Оператор Рона.

«П. К. П.»

Незабаром випускається в прокат по екранах України останній випуск Одеської фабрики фільм «П. К. П.», що змальовує боротьбу українських робітників та селян з петлюрівським та польським панством. Картину ставив режисер Лундін та Стабовий. Оператор Гольдт.

«Алім»

Закінчено постановку картини «Алім» з часів боротьби кримських татар за своє національне відродження. На громадських переглядах ця картина, завдяки своїй історичній витриманості та художності здобула великого успіху. Картину ставив режисер Тасін, знімав оператор Лемке, в головній ролі арт. Хайрі.

«Тарас Трясило»

Постановка великого історичного фільму «Тарас Трясило» відбувається прискореним темпом. Зйомочна група на чолі з режисером Чардиніним від'їжджала, щоб робити натурні зйомки на Київщині. Сценарій написав В. Радич, художньо-архитектурне оформлення проф. Кричевського. В головних ролях артисти: Бучма, Ужвій, Замічковський.

«Тіні Бельведера»

Закінчується постановка фільму з сучасного польського життя «Тіні Бельведера» за сценарієм Золіна, режисер Анощенко, оператор Лемке.

«Провокатор»

Закінчується постановка картини «Провокатор», що змальовує життя революціонерів за дарату. Сценарій ставить режисер Турін, оператор Бельський. Сценарій Досвітнього. У головних ролях арт. Додонова, Кутузов, Панов.

«Беня Крик»

Режисер Вільнер приступив до постановки картини з побуту Одеського передмістя Молдаванки під назвою «Беня Крик» за сценарієм Бабеля. Оператор Калужний. У головних ролях: Брайнін, Мінін, Крамов-Астаф'єв.

Нові режисери

На Одеську кіно-фабрику запрошено нових режисерів: Вільнер, що раніш працював у Московському драм-театрі

кол. Корш, Охлопков, що працював режисером в театрі Мейерхольда, та Марко Терещенко, керувник театру ім. Гн. Михайличенка.

«Мандрівні зорі»

Наближається до кінця постановки художнього кіно-роману «Мандрівні зорі», за романом Шолом-Алейхема. Сценарій Бабеля. Ставить режисер Гричер-Чериков, поміж Геллер, оператор Веригордовський. У головних ролях: Ляров, Тор, Дубравін.

«Неможна»

Приступлено до постановки першого на Одеській кіно-фабриці камерного психологічного фільму «Неможна» за сценарієм Гуревича та Л. Каплан. Ставить режисер Корлюм, поміж Шуманов, оператор Дробін.

«Митя».

Велику кіно-комедію «Митя» за сценарієм драматурга Ердімана розпочато ставити. Оснiвнє завдання картини: висміювання потворних форм нашого побуту, на тлі провінціального життя. Ставить і грає в головній ролі видатний робітник театру Мейерхольда — Охлопков, оператор Гольдт.

Нові актори

До Ялтинської фабрики запрошено нових акторів: Кутузов, що знімався в картині «Хрест та мавзер», Варецька — артистка театру ім. Франка та відомий кіно-актор — Панов.

Над якими сценаріями працюють сценаристи та письменники.

Семенко. «Чорна рада» за твором Куліша.

Ковальчук. «Панські корчі».

Лядов. «Муть».

Полонник. «Дорогою ціною» за твором Коцюбинського.

Дм. Петровський. «Індарі першої комуні».

Панченко та Хоткевич. «Вітер зі сходу».

Довженко. «Герої» (комедійний).

Фінінберг. «Республіка 13-ти».

Дніпровський. «Любов і дим».

Лазурін. «Три дні».

Вороний. «Захар Беркут» за оповіданням Франка.

Копиленко. «Кармелюк».

Загуд і Ярошенко. «Слово о полку Ігоря».

Панченко та Багалій. «Мазепа»

Яновський. «Фата Моргана».

Сосюра. «Махно».

Кіно-обслуговування військових частин.

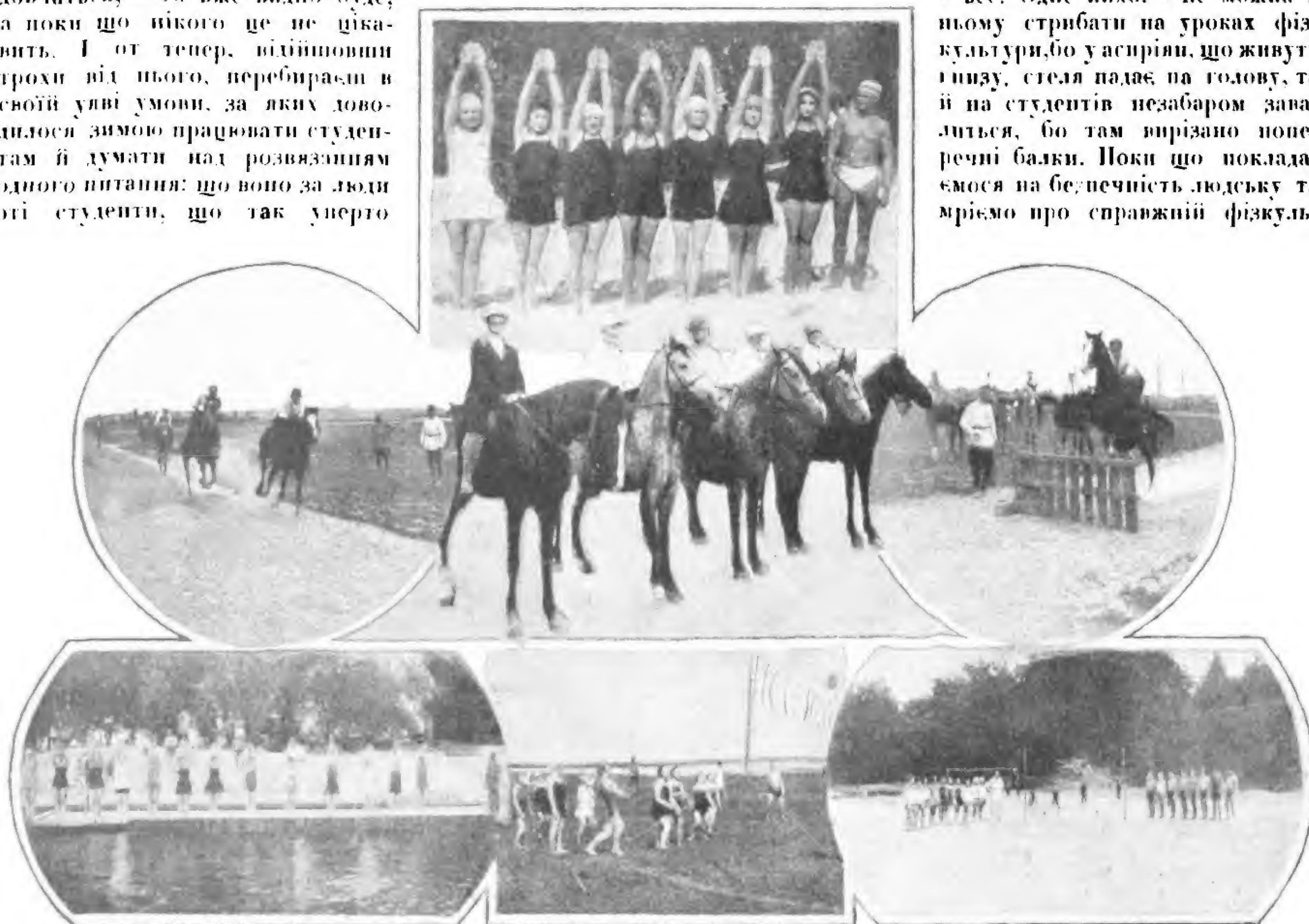
Праця по обслуговуванню військових частин Правобережжя правдиться уповноваженим кіно-бюро ВУВО по Київському району. Військові частини кінофіковано майже на 100%. Майже всі картини радянського виробництва. Відвідування збільшується що місяця, за це свідчать такі цифри: за квітень було пропущено 50 тисяч червоноармійців, за травень 65, а за червень 150 тисяч чоловіка.

Поруч з цим треба відзначити й ту велику роботу, що її проробило ВУФКУ що-до постачання військових частин УВО за 1926 рік.

Кіно-фак у Києві

У Києві на вулиці Леніна в поганенькому будинку існує вже не малий час Театральний Технікум з факультетами драми й кіно. І піде тобі, ні в одному журналі не довелося побачити, щоб хтось про нього сказав добре чи погане слово. Так собі вчаться там студенти, а до чого вони довчатися, — то вже видно буде, а поки що нікого це не цікавить. І от тепер, відійшовши трохи від нього, перебираєш в своїй уяві умови, за яких доводилося зимою працювати студентам й думати над розв'язанням одного питання: що воно за люди оті студенти, що так уверто

проходних і не в проходних, щоб одні одним своєю роботою не заважали. А зал, так званий для фізкультури зал, не зал, а велика кімната: він тут за все: навіть в ньому провадяться лекції фізкультури, танку, ритму, там ми і свої сценарії здаємо, там провадимо збори, клубні вечори — одне слово — все. Одне лихо. — не можна в ньому стрибати на уроках фізкультури, бо у аспіранта, що живуть туди, стеля падає на голову, та й на студентів незабаром завалиться, бо там вирізано поперечні балки. Поки що покладаємося на безпеку людську та мріємо про справжній фізкуль-



Спортивні вправи учнів Київського кіно-факу

працюють і навіть захоплюються роботою. З чого вони? Мабуть не такі, як всі. Здається нема нічого відрядного в перспективі, крім надії на щастя, а все таки не кидають, а якось перемагають всі перешкоди, не помічають тих неможливих умов роботи: будинок маленький, 10 звичайних кімнат, кімнати не окремі, а сполучаються дверима, є проходні. Через двері чути: коли в одній ритмика, то в суміжній кімнаті не можна читати політекономії або літератури. От і комбінуй щоб усі 270 студентів розміститися й в

турний зал. З усім цим ми миримось, а от з одним не можемо, — це непогодженість нашої академічної з кіновиробництвом. Поки-що працюємо в галузі «чистого» мистецтва. Якось дивно. Кіно — державне, технікум теж державний — це наче-б то ясно, а от коли справа дійде до практики, то тут уж не розбереш. Ми, як незаконні діти, боїмося сказати про себе, боїмося сказати, що й нам, так як і всім, потрібні свої теоретичні знання вдосконалювати практикою.

О. К.

ОПЕРАТОР
ГОЛЬДТ

НЕЗАБАРОМ НА ЕКРАНАХ

„СПАРТАК“

ВЕЛИКИЙ ПОСТАНОВОЧНИЙ ФІЛЬМ

РЕЖИСЕР
МУХСИН-БЕЙ

Видатні кіно-режисери

СЕСИЛЬ ДЕ-МІЛЬ. Народився у Ашвілі (Франція). Тепер він головний режисер фірми „Парамонт-Пікчерс-Компані“ у Голівуді (Америка). До роботи в кіно він був драматичним актором, у 1911 році разом з Джесі Ласкі організував величезне ательє під фірмою „Фамус-Плеєрс Ласкі Корпорейшен“. Сесиль де-Міль поставив майже п'ятдесят картин. З його останніх постановок: „Десять заповідів“, „Рай дурнів“, „Ураган“, „Віламки руїни“.



Режисер Сесиль-де-Міль (шарж)



Режисер Давид Гриффіт (шарж)

ДАВИД ГРИФІТТ. Народився в 1880 році у м. Ле-гранже, був видатним драматичним актором. В 1906 році перейшов до кіно. Як актор та режисер, він поставив низку великих картин, що здобули йому слави найбільшого в світі режисера. Його останні постановки: „Не-терпимість“, „Аме-рика“, „Дві сиріт-ки“, „Зламана Лі-лея“ та інші.

Тепер він працює у фірмі „Фамус-Плеєрс-Корпорейшен“ в Америці.



Режисер Ернст Любіч (шарж)

ЕРНСТ ЛЮБІЧ. Народився у Берліні (у Німеччині) дуже талановитий драматичний актор, працював у театрі Макса Рейнгардта у Берліні, з 1913 року перейшов до кіно як актор, а з 1914 року почав постановки низки фільмів з участю найкращих славетних акторів. У СРСР відома його постановка „Жінка Фараона“, „М-м Дюбарі“, „Розита“ з участю Мері Пікфорд та дуже багато інших картин, що пройшли у наших театрах.

П. І. ЧАРДІНІН — нещодавно відсвяткував 20-річний ювілей своєї кінороботи.

Народився 1874 р. Родом з селян Пен-зінської губернії з села Нікольське. 1906 р. почав перший у Росії знімати кіно-картини. До 1916 р. Чардінін працював у фірмі Ханжонков, а потім, разом з Харитоновим заснував нову фірму, - збудував в Москві фабрику. У 1918 р. збудувавши ательє в Одесі, що воно існує й досі. Першу революційну картину „1881 рік“ (Софія Перовська) поставив у 1917 р. З його багатьох постановок найбільш видатні „Україна“ та „Тарас Шевченко“.

Пр. С - ов



Режисер П. Чардінін (шарж)

Не робіть дурниць

В суботу 17 липня пішла по Москві чутка про приїзд Дугласа Фербенкса та Мері Пікфорд. Всі, що почули про це, кинулися на вокзал. Зустрічали, кричали ура, але вони не прийшли.

У неділю 19 липня теж зустрічали, але вони знову не прийшли.

Але у вівторок 20 липня „року божого“ 1926 вони зовсім прибули. В спеціальному вагоні-салоні, з братом, жінкою брата, секретарем і треном.

Самовидці оповідали, що по всіх проміжних станціях їх зустрічали невеличкі гуртки молодих дівчат. Нечисленність з'ясовувалася певно, тим, що населення нічого про це не знало... В Можайському їх зустріли представники „Дерітехнікуму“ кінематографії. Ці молоді поклонники, озброєні уповноваженнями ДТК, знайомилися з Мері, причому один із них, протягаючи руку, навіть назвав себе: „Член правління“. Коли їй перекладали значіння цих двох слів, вона зацікавилася, чи дуже велике й значне становище цієї людини.

Перекладачі, зніяковівши, мовчали.

Очевидно цей „член правління“ та його товариші мали багато американських звичок. Вони, наприклад, були непо-

голені, і вважали за неможливе у такому вигляді познайомитися з місс Мері. Вони склали до начальника міліції відношення, прохаючи дозволити парикмахерам почати працювати раніш за встановлені 10 годин ранку. Мовляв, не встигнемо.

Москва вирішила не пасти задніх, бути такою-ж гостинною, як Лондон, де зустрічати гостей вилітали аероплани, і робилося тому в нас все, як в „культурних країнах“.

Всіх кіно-операторів було мобілізовано. Всі фотографи приготувалися. Куховарка моїх сусідів оповідала, що її господар, Іван Абрамович, наказав покоївці розшукати за всяку ціну старий фото-апарат, витерти його й купити в сусідній крамниці платівок. „Я,—каже—теж поїду їх знімати. Це, каже, обов'язок кожного „свідомого громадянина“.

На вокзал вибиралася цілими родинами, житловими товариствами та квартирами.

На вокзалі старанно душили один одного. Потім намагалися не дозволити гостям вийти

з вагону. А коли героїня „з чорного ходу“ спробувала вийти з чорного ходу, то її підхопили на руки й ледве-ледве не розчавили. А королю стрибків довелося рятувати захекану місс і прикласти до практики все своє вміння. Здається тоді вперше кіно-мистецтво стало мистецтвом прикладним.

Всі, хто не влаштувався в районі вокзалу, стояли тлумом біля готелю „Савой“ і вишикувалися шергами на Тверській. Автомобіль з гостями рухався так, як рухався, певно, перший автомобіль у світі.

І всі помітили, що Дуглас досить балакучий. Дуглас сказав, що найбільшого в кіно досяг Чаплін.

Він каже, що Чаплін символізує націю.

Він каже, що Чаплін не любить щасливих кінців.

Дуглас вважає за кращих режисерів Америки Чапліна, Любіча та Строкгейма. Він каже, що не мав жодних стосунків з фашистськими організаціями Європи. Він каже, що англійське кіно краще за французьке і що взагалі європейські актори кращі за американських. Він дуже різко засуджує європейську цензуру.

За кращі європейські фільми він вважає (окрім „Потьомкіна“) „Варьєте“, „Нібелунги“, „Остання людина“, „Генрих VIII“ та кілька італійських.

Він казав, що росіяни так звикли до доброї гри своїх акторів, що цілком не помічають її цінності.

Він казав, що приїхав учитися в Ейзенштейна. В-осени він починає зніматися вперше разом з Мері в одній картині. Сценарій пише сам.

До всього вищевказаного Мері цілком приєднується.

Кажуть, що після „зустрічі“ по всіх організаціях Москви не вистачало автомобілів, щоб перевозити постраждавших. Діди, інженіри, фармацевти, учні, юнаки, поклонники, аматори, бабусі, співачки, аптекарші, учениці, поклонниці, аматорки, всі—надіялися на щастя, що Дуг їх помітить, Мері їх приголубить. Кожен мріяв про фотографію, хустку кишенькову, автограф. Багато—навіть про подорож до Голлівуду і про карколомну кар'єру.

Мері казала, що їй довелося багато перетерпіти, раніше ніж вона зажила слави.

Той, що пише ці рядки, каже:



... потім намагалися не дозволити гостям вийти з вагону.



...а король стрибав, доскока рятувати ласкавих міст і прикладав до практики все своє владдя.

— Фербенкс і Пікфорд—чарівні актори.
Фербенкс і Пікфорд—відомі на всьому світі.
Але:
те, що роблять в Лондоні, нам—не приклад. Учні ДТК повинні пам'ятати про те, що вони діти радянської країни.
Не всі можуть бути кіно-акторами.
Ми не знаємо, навіщо приїхали Фербенкс та Пікфорд.
Ми знаємо, що вони приїхали всього на два-три дні.
Ми знаємо, що такі „захвати“ особливої користі нашої молоді не дадуть.
Ми дивуємося з того, що в Москві така безліч ледачів.
Ми не дивуємося з того, що на світі є люди, ласі на знаменитості.
Ми не дивуємося з того, що такі люди хочуть запастися темами для вечірніх розмов у вітальнях.
Ми гадаємо, що ця подорож має рекламний характер.
Ми хочемо сказати:
— все мусимо виправдати.
Фербенкс і Пікфорд—чарівні актори, але все таки багато ще треба, щоб за для них замати стійці.
Така зустріч лише свідчить, що наша кіно-молодь та кіно-аматори ще не зовсім свідомо оцінюють своїх любимців.
Ну що-ж, тепер наочно переконалися, що Дуг і Мері не зважаючи на свою блискучу зовнішність та талановитість,—люди без принципів.
Вони дуже раді, вишлі, коли з ними розмовляє Дугес, вони вишлі, прийомом італійських фашистів і їх „душе мило“ зустрічала молодь у країні більшовиків.
Не захоплюйтесь і не робіть дурниць. Е. Вітеньський.

Єврейський фільм

„Єврейське щастя“—фільм виробництва Госкіно (Москва). Картину зроблено в комедійному плані, вона дотепно виявляє болячки дореволюційного єврейства, що марно шукало „щастя“.

За основу сценарія цього фільма було взято твори єврейського письменника Шолом-Алейхема про вимріяні пригоди найтупішого прожектора Менахем-Менделя.

Ім'я цього героя в єврейській літературі зробилося синонімом безталанного.

Менахем-Мендель жадає в житті щастя, але шукає там, де його немає...

Химерні вигадки та фантастичні розрахунки наївного мрійника завше розбиваються...

Проте, він не журиться, він не втрачає надії... й хапається за усе нові й нові справи. Менахем-Мендель,—фаховець на усі руки, він пробує взятися до „професії“ купця, маклера, агента по страхуванню на випадок смерті і т. п.

Остання його професія—сватівництво. Сват—ось справжня професія.

Голова закрутилася від усяких мрій... багатство, слава, щастя...

Але щастя йому являлося лише віснї. Менахем-Мендель обшїкся й на сватівництві.

Картину талановито збудовано. Вона захоплює. Зробив її режисер Грановський. Блискучий закінчений образ Менахем-Менделя дає артист Міхоевсь. Обидва ді майстри своїм, соковитим хистом та гострою іронією перетворили по суті трагічну тему „Єврейського щастя“—я комедійну, де нотки суму не навивають на глядача меланхолію, а навпаки, ніби підказують: „Ось від чого тепер вже час зрєктися...“

Картина „Єврейське щастя“ мала поспіх. Московська преса визнала цю картину годящою, й гаряче вітала прихід до молодї радянської кінематографії режисера Грановського та артиста Міхоевського.

В картині „Єврейське щастя“ є й технічні хиб, але вони настільки незначні, що на них не варт спинятися, бо вони не зменшують великої художньої вартості та громадської користі цього фільма.

„Мабулі“—фільм виробництва Пролеткіно (Москва). Картину зроблено в трагічному плані.

В „Мабулі“ показані тяжкі страждання пригнобленого єврейського народу в перед-революційні часи.

Жорстоке свавілля самодержавства, розбійницьке переслідування людей... Безпомічне, безрадісне життя євреїв, в постійній загрозі кривавого потоку—Мабула... 1903 рік... В місцях „черты“ пронеслися огненні хвилі погромів... річками полилася невинна людська кров...

Ці жахливі картини минулого в „Мабулі“ старанно виведені. Але-ж кому потрібна така картина? Кому де любо робити екскурсію в ненависне минуле—заглядати в ріки сліз та крові?

І без цього пам'ятають.

Картина „Мабулі“ не хвилює, а лише дратує...

Будь ласка, не робіть цього. Від радянської кінематографії ми вимагаємо фільма з бадьорими життєрадісними нотами, що сприяв-би великій будівничій роботі вільних народів Радянського Союзу.

Ось комедійна картина „Єврейське щастя“ приблизно відповідає цій вимозі. Радянські установи по землевлаштуванню євреїв в СРСР використовують фільм „Єврейське щастя“, як ілюстрований підручник для пропагандування проти старих „блудних“ шляхів, що по них ще значна кількість євреїв продовжує ходити, шукаючи „щастя“, не зважаючи повернути на нові шляхи.

Картина „Єврейське щастя“ виправдала себе.

А „Мабулі“—нікчемна картина.

Крім дратуючого змісту, картина має силу технічних хиб. Усю картину невміло організовано. Масові сцени зроблено зовсім погано. Більшість виконавців не засвоїла елементарних правил кіно-гри.

На таку гру не варт було витратити коштів.

Доводиться лише жалкувати, що й досі ми не маємо порядного єврейського фільму.

Чому б нашим, кіно-організаціям не замовити сценарій, який змалював-би сучасний єврейський побут.

Єврейські колонії на північній Україні, тягу неможливі євреїв до землеробства і, рівнобіжно з цим, буржуазний палестинський рай та мрії сїонїстів.

Даниєлю

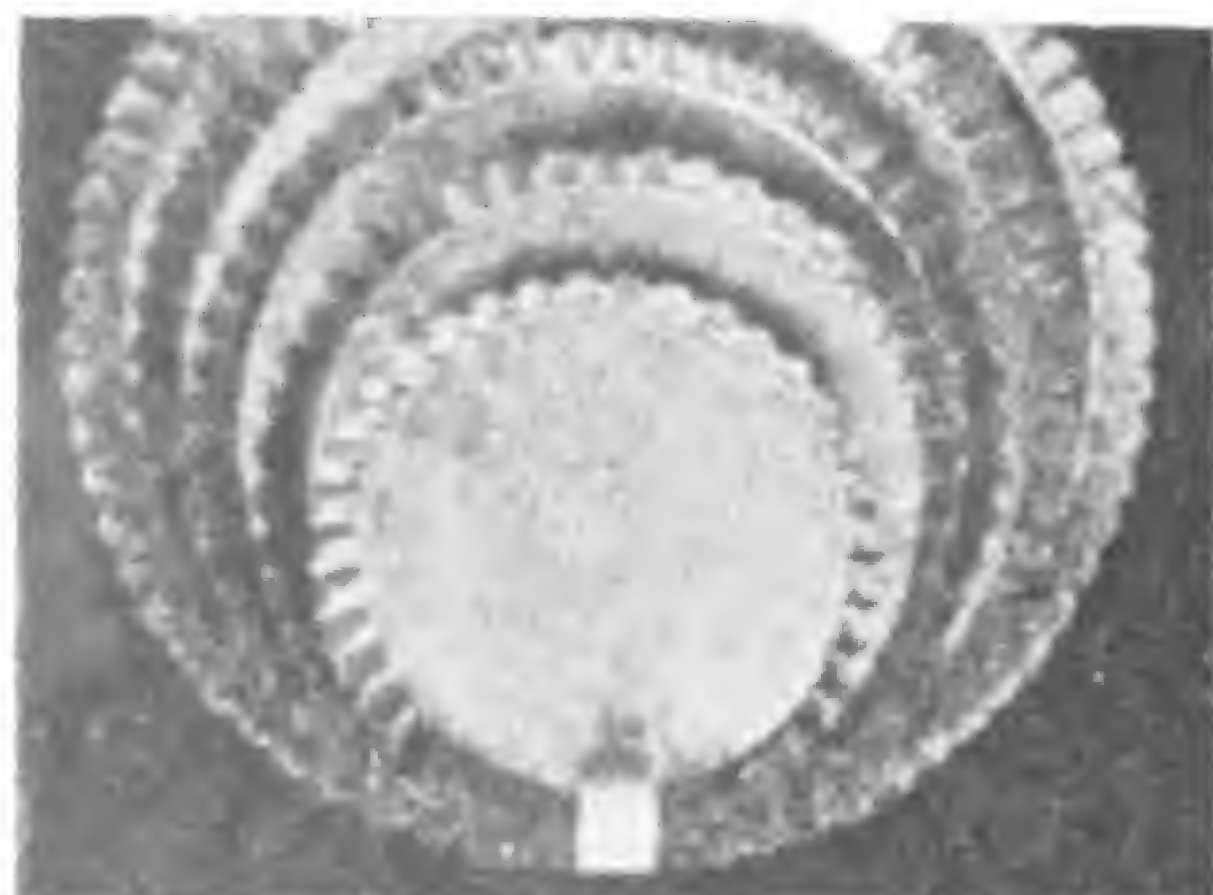


Чарлі Чаплін

КОРАДНОМ

Експресіоністичне кіно

Такі слова, якот «класик», «реаліст», «романтик», вже сьогодні для нас наповнені змістом, вже є вони певною формою історичних розумінь. Щось трохи



Леже. Антракти

інакше сталося зі словом «експресіонізм». В колах молодих малярів вживали це слово, як бойове гасло проти імпресіонізму, що він, як художня течія і художнє світорозуміння, панував тоді. Що таке експресіонізм? Важко виявити його однією якоюсь формулою. Проте, порівнявши його з тією течією мистецькою, до якої в протилежність він повстав—імпресіонізмом, можна ось що побачити. Людина імпресіонізму намагається максимально розвинути свої почуття, сприймання, намагається в мент одній одержати певні враження, в секунду охопити чуттям своїм більший або менший комплекс дій чи об'єктів. Молоді-ж художники експресіонізму намагаються уникнути від лабет часу, моменту та секундного враження, вони хочуть творчості, що її замало було в імпресіонізмі.

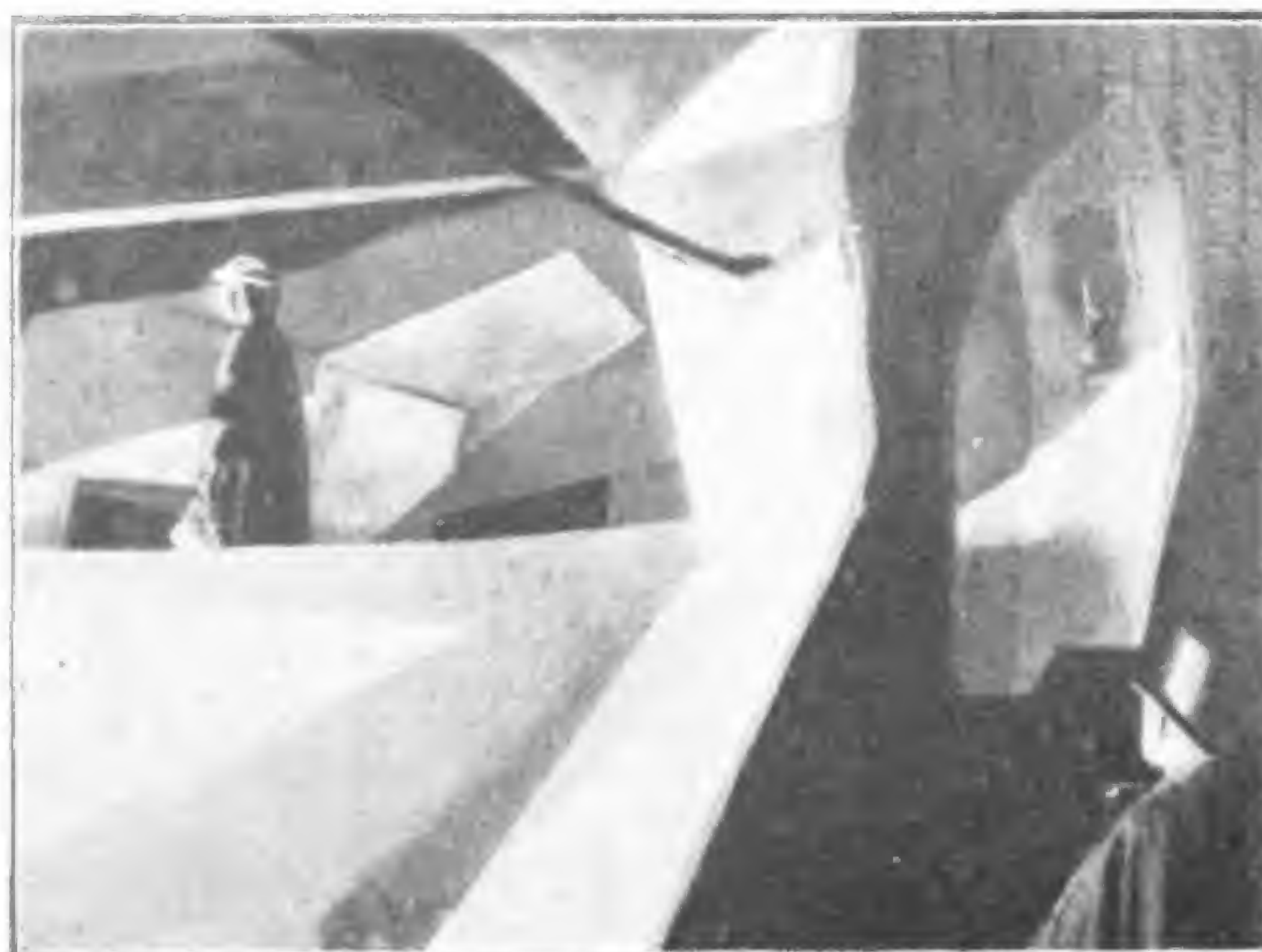
Експресіонізм не може відноситися до об'єктів пасивно, він хоче творити і ось ця сила творчості дає нам нові форми й нові речі. Замість рефлексії та апатії імпресіоністичної людини, росте в мистецтві новий тип людей, що борються з світом і переборюють неолюднений світ, новий тип людей людсько-го-ж таки машинового світу. Чи не картини Пікассо були першим виявом такої творчості?

Вже підчас перших атак експресіоністи заявили: імпресіонізм фотографує дійсність більш або менш достотно, імпресіонізм кохається в природі і фіксує її, ми-ж знаємо, що людина й природа—протилежні. Для художника деїна дійсність—це лише нагода, і в сфері мистецтва сама природа прибирає інших форм, не зв'язаних тотожньо з її колишніми формами. Ламайте світ в собі—ось гасло експресіонізму.

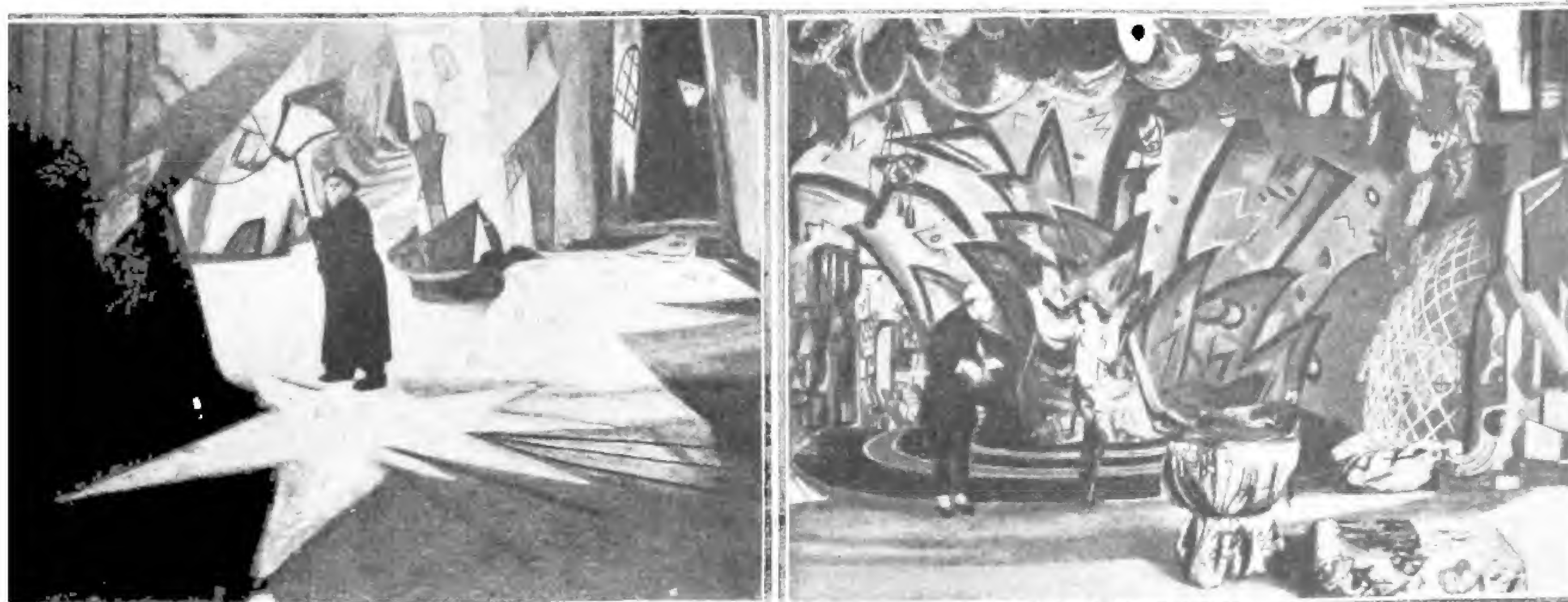
Зовсім виглядів мистецтва здається, що фільм, одя жива фотографія, стоїть як найдалше од мистецтва, і як найближче—до природи, достотно фіксуючи і об'єктивно, без великих та значних змін передаючи на екрані всі відтінки і всі форми зфотографованих об'єктів. «Це досить нудно»,—сказали експресіоністи. І ось новий німецький режисер (Німеччина—країна, що взяла монополію на ек-



Леже. Антракти



Ліворуч: кадр з фільму «Раскольников». Праворуч: кадр з фільму «Кабінет віщаних постатів»



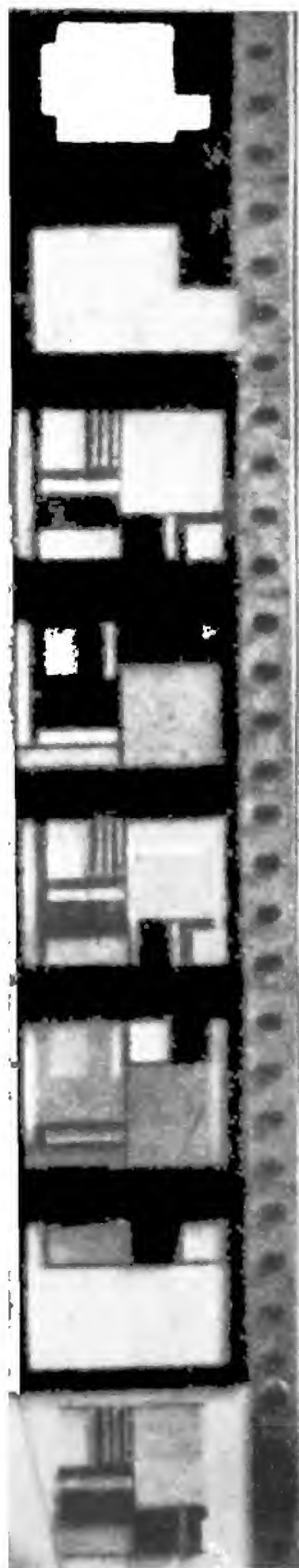
Ліворуч: кадр з фільму «Кабінет доктора Калігарі». Праворуч: кадр з фільму «Генуезка»

експресіонізм) вирішив перебороти об'єктивність фотографії. Він одсунив ті речі й людей, що їх знімає, як найдальше од життя. Він оформлює їх по-новому. Він примушує об'єкт знімального апарату знімати так, як того хоче художник: чи то режисер, чи то маляр, чи то оператор. Виявилося, що об'єкція слухалася. Пригадаймо хоча-б фото «Останньої людини», «Кабінету д-ра Калігарі» то-що.

Межі оформленні свого твору режисер, чи то взагалі художник кіно, бере з природи, але він не забуває, що з природи треба взяти лише її основні і найперші риси, щоб потім створити щось стильне (себ-то просякнуте режисерським бажанням) художнє ціле. Лише якийсь відсоток форми природні. Отак експресі-

онізується фільм. Першим зачин цьому дав художник. Карл Мейер і Ганс Яновіч написали сценарій «Кабінет д-ра Калігарі», та він так її пролежав-би у шухляді письменного столу, коли-б один архітект не зацікавився цим матеріалом і не запропонував кіно-фірмі «Декла» свої експресіоністичні шкідли. «Декла» згодилася її доручила Роберту Віне перевести оцей досвід, при чому постановила, що аршини знімання, коли перші частини фільму будуть непогаші. Але цього не сталося. Фільм зняли. Він мав величезний поспіх.

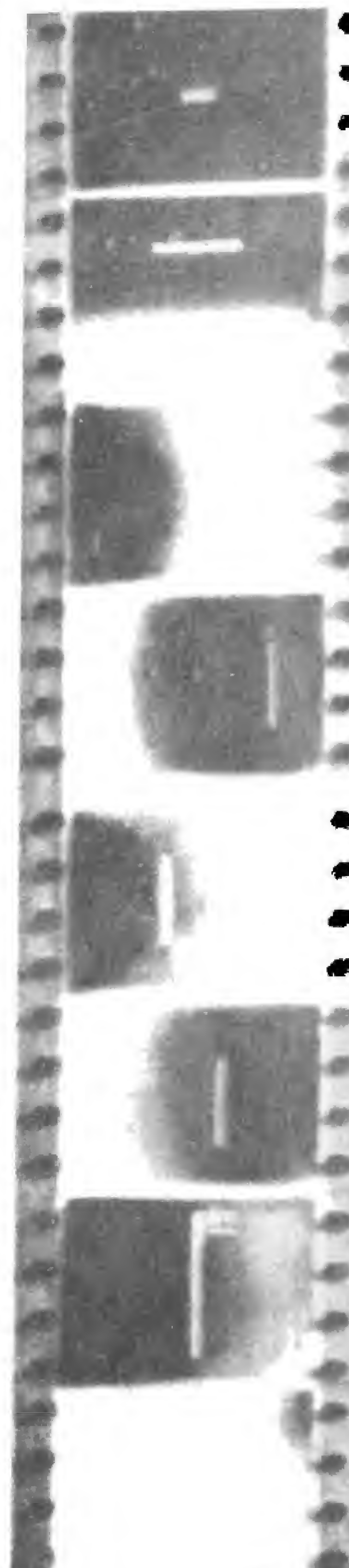
Тоді це спричинилося до народження нової картини «Генуезка». Художником тут був Цезар Клейн, що її керував зніманням. В характері експресіоністичної декорації лежить робота з великими



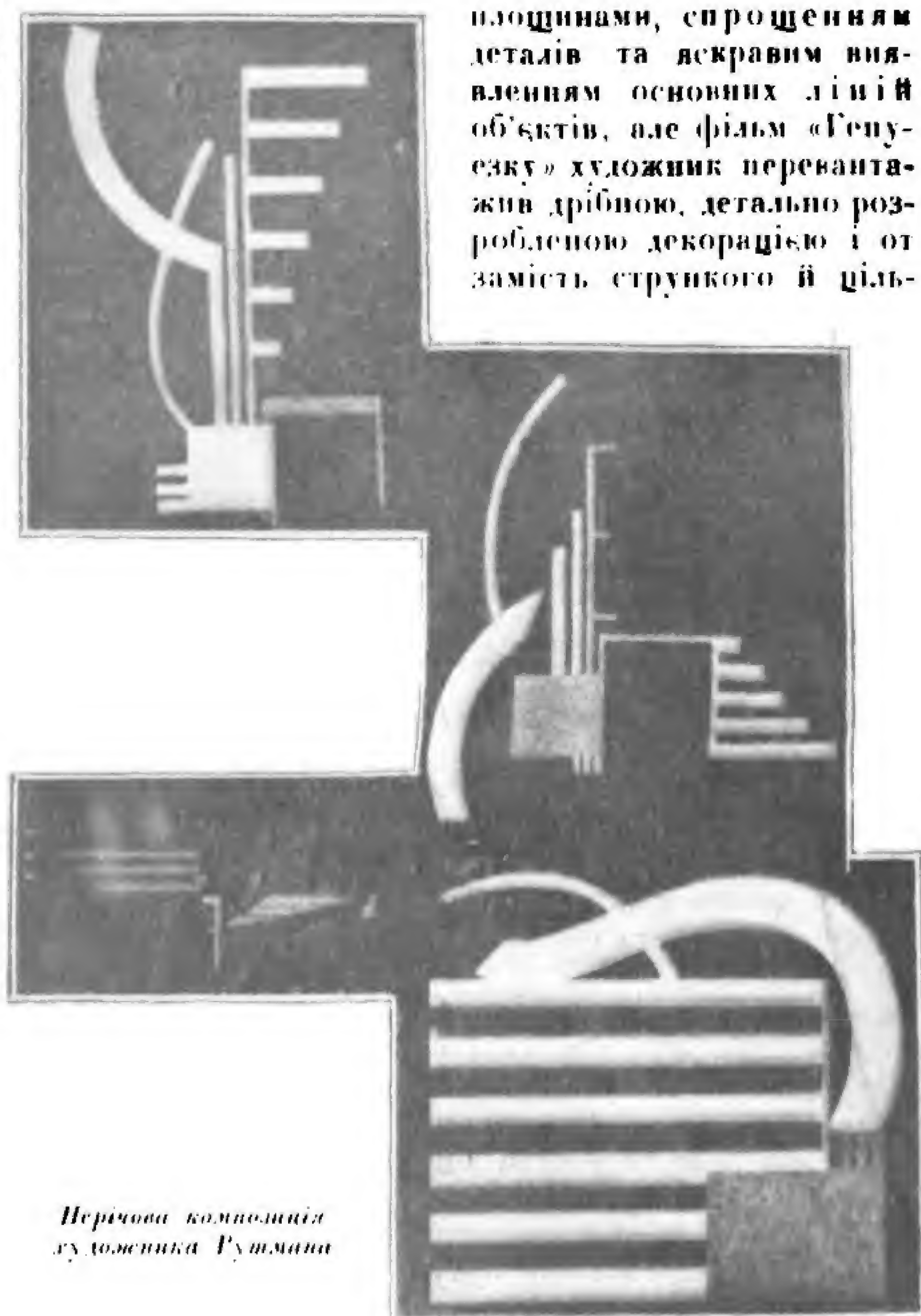
Ритм, Ритм



Кадр з фільму «Кабінет вітаних постатей»



Ритм, Ритм (періодична композиція)



Періодична композиція
художника Рутмана

площинами, спрощенням деталей та яскравим виявленням основних ліній об'єктів, але фільм «Генуезка» художник переважав дрібною, детально розробленою декорацією і от замість стрункого й ціль-



Актор експресіоністичного фільму, Ерст
Дейт в ролі Раскольнікова з фільму тієї ж
назви

ніші й найтемніші куточки заплутаного лабіринту психології людини, куди до цього часу об'єкт знімального апарату не міг встромити свого цікавого носа.

Е. Добрянський

ного фільму вийшла якась дика опера. Фільм занепастили.

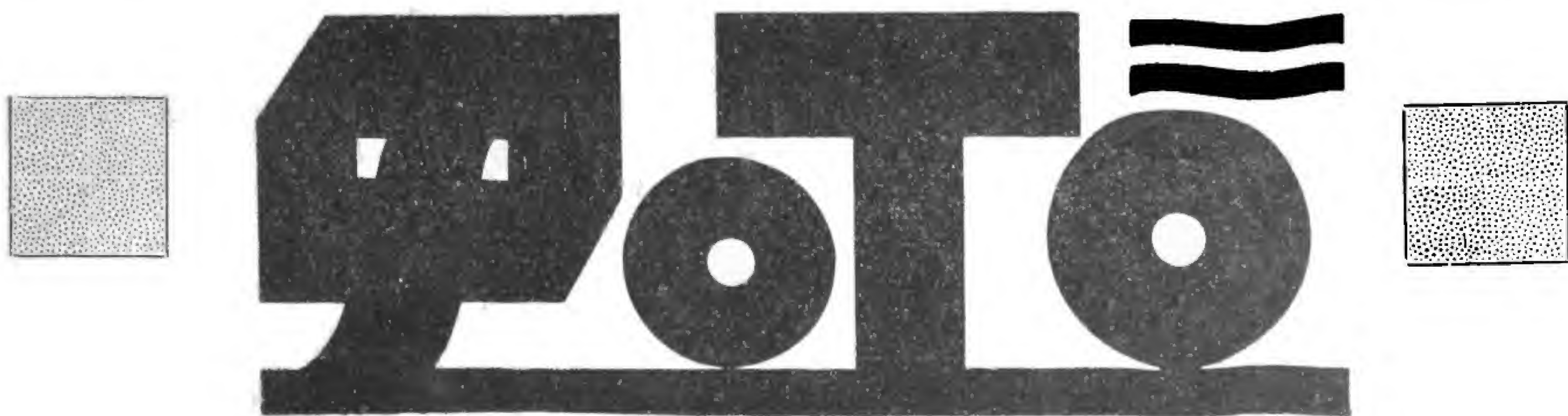
«Генуезка» провалилася, зате переміг «Раскольніков» за Достоевським, а потім і славетний «Кабінет віщаних фігур», де хист режисера, хист оператора, хист маляра, сполучившись з хистом таких акторів, як Янінгс, Краузе, Фейдт, створили незабутню й міцну картину.

Розвиток експресіоністичного фільму пішов ще далі. На цьому, вже згноєному ґрунті зріс «абсолютний фільм» (див. статтю Веллера в № 8 «Кіно»). Цілком відмовившись од намагання передати на екрані реальні об'єкти, творці абсолютного фільму Рихтер, Еггелінг, Рутман і Леже втілювали на плівці такі метафізичні й абстрактні розуміння, як «Ритм», «Колівання», «Рухання вертикалі». Леже, беручи за основу все таки реальні речі, як от ноги людей, шпалки, шруби, пружини, не робить на цьому творчого акценту, але деформує їх по своїй угоді, створюючи самоцільні композиції, позбавлені будь якого реального змісту.

Досліді й винаходи експресіоністів не мають для матеріалістичної радянської кінематографії реальної ваги, але про них не треба забувати і від них не треба відступати: вони збагачають скарбницю формальних прийомів кінематографії. Збагатившись же формальними прийомами, кінематографія і обсяг своїх можливостей що до ідеологічного впливу значно поширить. Те, що до цього часу здавалося «нефотогенічним», що не надавалося до фільмування, може бути зреалізовано на плівці. Експресіоністичний прийом дозволяє висвітлити й зафіксувати ті найтаєм-



Періодична композиція (симфонія вертикалів) художника Елліса



Бромойль

(Закінчення)

З олифою треба бути обережним, і краще взяти її менш, ніж більш потрібної кількості, бо инакше усі тіні заваляться і тоді доведеться перероблювати відбиток. Треба пам'ятати, що деталі вироблюються лише густою фарбою, бо на неї добре накладатиметься рідша фарба; коли ж спочатку накладати рідку фарбу, а потім густу для того, щоби виробити деталі, тоді обидві знімуться з відбитка і лишиться непофарбована пляма. Якщо відбиток підчас праці встиг висохнути, а це стане помітним, тому, що й світлі місця почнуть сприймати фарбу й білий кант теж почне офарбовуватися, й тому, що кути паперу почнуть відставати од шкла догори, тоді його знову розмочують у воді 18—20° Ц. протягом 5-ти хвилин і в такий саме спосіб, висушивши його, продовжують його опрацьовувати. Розмочувати й промокати відбиток можна кілька завгодно раз, доки не буде бажаного результату. Хоч підчас того, як відбиток сушиться, й зніметься трохи фарби, проте це автоматично виправляється підчас подальшої роботи пензлем.

Якщо відбиток підчас нанесення густої фарби дав кволий малюнок (причини: кволий бромовий відбиток, холодна вода підчас розмочування), то треба підвищити температуру на 3—5° Ц. Якщо наслідки не задовольнятимуть—ще раз збільшити температуру і так, доки не буде відповідного рельєфу. Можна додати до води трохи нашатирного спирту (1 кб. см. на 200 кб. см. води), що дасть дуже високий рельєф. Але ж треба зауважити, що від усіх цих маніпуляцій шар робиться ніжнішим і швидше може зісхуватися. Більш контрастного відбитка можна досягти й иншим засобом, а саме: легким уривчастим постукуванням пензлем. Це постукування мусить швидко й легко йти одне за другим, при чім пензель не мусить високо підійматися від паперу—не вище 1 см.

Якщо потрібні плями не робляться, тоді кладуть відбиток у воду, і в воді чистим пензлем або бавовною знімають зайву з них фарбу. Коли кволий бро-

мойль неприємний, то в тій же мірі неприємний і надто різкий. Трапляється, що фарба пристає лише до тінів та полутонів, а коли починаєш її розбивати, вона частково зникається, й лишається лише в глибоких тонах: робиться різкий неприємний відбиток. Причин до цього може бути дуже багато: недодержаний та виснажений вилвленням початковий бромовий відбиток, занадто контрастний малюнок, старий вибілювач, пагані хемікалії, надто висока температура підчас розмочування, надто густа фарба й т. п. Насамперед треба зробити спробу її працювати рідкою фарбою. Якщо це не допоможе, змити бавовною, змоченою в бензині, малюнок, розмочити його в воді й висушити. Потім знову розмочити відбиток у холоднішій воді ніж в перший раз і спробувати наносити фарбу. Якщо й це не допоможе, тоді одмитий відбиток продубити в 1/2% розчині хромового галузу, знову висушити і потім знову розмочити й спробувати нанести фарбу. У всіх випадках треба уникати високої температури води в першому розмочуванні, бо дуже високий рельєф ніколи не можна виправити, навіть висушивши відбиток і розмочивши його знову в холодній воді, бо і в ній знову може дійти до початкового, після гарячої ванни, рельєфу. Ось чому завше треба користуватися термометром, й не покладатися на своє почуття. Звичайний лабораторний, а в крайньому разі ванний термометер годиться для цього. Але вказати потрібну й остаточну температуру не можна, бо вона для різних паперів—різна.

Невдало покладену фарбу можна змити кілька разів. Робиться це так: беруть шматочок бавовни й, вмочивши її в бензин, змивають фарбу з відбитка, що лежить на шклі, обережно зверху вниз, повертаючи бавовну чистим боком для кожного рядку. Потім розмочують відбиток, промокають його й знову накладають фарбу, або висушують, якщо зразу ж не продовжуватимуть роботи.

В роботі пензлем робиться спочатку велике зерно, що зменшується підчас подальшої роботи. М'яккі





пензлі дають, загалом, дрібніше зерно, отже де-хто радить спочатку нанести фарбу щетинним пензлем, а закінчувати м'яким—і в опрацюванні лише одним щетинним пензлем робиться чудове дрібне зерно. Що ж до самої техніки роботи пензлем, то теоретично дати якісь вказівки, крім вже зазначених—уривчасте постукування знімає фарбу, повільне—наносить її—не можна. Треба систематично вивчати й набутти досвіду. Краще всього зробити кілька однакових бромових відбитків і спробувати зробити з них однакові по характеру бромойлі. Коли це буде досягнуто, тоді можна сказати, що технікою роботи пензлем фотограф оволодів.

Ще одне: уривчасте або повільне постукування—завше має бути легким, щоб не зісувати папір і не ламати кінців волосків пензля. Кінтові м'які пензлі особливо чутливі, й під час праці від необережного постукування псується.

Треба стерегтися пилу, — це злий ворог бромойлі; непомітна спочатку для ока, вона фарбується в роботі пензлем, і може зісувати найкращий бромойль. Ось чому стіл, одяг і усі прилади мають бути бездоганно чистими. Коли на папір під час роботи попаде волосинка з пензля, або волокна з паперу чи з тканини, то їх треба зняти спеціальним невеличким щетинним пензлем. Якщо після цього лишається темний або світлий слід, треба, не звертаючи на це уваги, продовжувати роботу, бо такі дефекти самі собою під час праці виправлятимуться. Білі плями, що зробилися через попадання дрібних водяних крапель, зникають після того, як гарно промокнути папір і знову пройти сухим пензлем по цьому місці поверх сухого промокального паперу.

Крім пензлів існує ще другий спосіб нанесення фарби валіком. Валіки бувають такі: клеєві—подібні до валіків стеклографа, й мокетові—з дерева, обклеєного губчатою гумою й поверх обтянутого «мокетом»—тоб-то меблевим плісом з короткою густою ворсою. Як той, так і другий спрощують, а вірні ускорюють початкове нанесення фарби. Остаточна робота все таки робиться пензлем: валіком працю-

вати зручно над великими малюнками, або для професійної роботи, коли доводиться оброблювати багато однакових бромойлів. Ми торкнемося цих засобів в подальших №№ журналу більш докладно, поки що ж ми на цьому не спинимося, тим більш що для аматорської художньої роботи—пензель, звичайно, найкраще.

Є ще одне приладдя, що його мусить придбати кожний бромойлист,—це так званий «гонпер». «Гонпер»—це тоненький, приблизно 1—2 м/м завтовшки й 20 см завдовжки, крицевий дротик. Один кінець його вроблено в дерев'яну ручку, а на другому кільце з зажимом, що в нього вставляється ручка пензля. Такий «гонпер» дає автоматично легкий удар для знімання фарби; зробити його може кожний, хто вміє орудувати з пал'яником та напильником.

Після роботи пензлі треба одразу ж вимити, покласти їх у бензин, а потім ганчірочкою витираючи з них фарбу. Зберігати пензлі треба в картонній руці, щоб щільно здмузувала щетину й не пропсувала пилу.

Якщо готовий бромойль має блиск, а його фотограф хоче знімати, тоді після того, як папір зовсім висох, а фарба ще не зовсім підсохла, відбиток кладуть шаром догори у ваночку з бензином на одну—дві хвилини, а потім обережно вицапавши, вішають сохнути. Тут треба остерігатися, щоб не торкнулися фарби—вона неминуче сповзе, навіть коли злегка торкнутися її. Це «обезжирювання» не потрібно зовсім, коли відбиток оброблено не дуже рідкою фарбою, бо й без цього буде чудовий, характерний для бромойлю мат.

Після повного оволодіння технікою роботи пензлем, перед фотографом одкрите широке поле індивідуальної праці.

Оця можливість вільно передати те враження, що його фотограф мав під час фотографування, й зробило бромойль не лише найпопулярнішим, але й дійсно найбільш виразним процесом художнього світопису, що задовольняє усякого фото-художника.

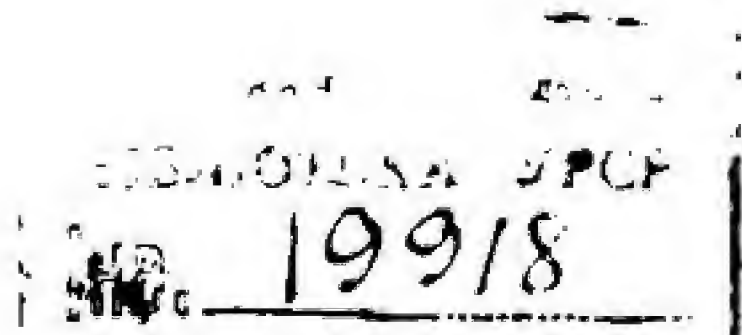
Б. Берман



Видає ВУФКУ

Київськ. Окріт №19363
«Київ-Друк» 1-ша фото-
літо-друк. № 1755—3,000

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ { ЛОГІНОВ
М. ХРИСТОВИЙ





Кіно-плівка „Лігноза“

LIGNOSE

ПОЗИТИВНА: чорно-біла
кольорова

НЕГАТИВНА: оригінал
орто
орто-екстра
панхроматична

Запитання, довідки то-що
на першу вимогу даремно

Lignose Film G. m. b. H. Berlin NW 40. Moltkestr. Lignoschaus.



ПЕРЕДПЛАТА НА
ЖУРНАЛ „КІНО“
ЩО ЙОГО ВИДАЄ
№1 ВСЕУКРАЇНСЬКЕ
ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ



ЦІНА
№ ЖУР
30 коп

НА 3 МІСЯЦІ — 90 коп.
НА 6 МІСЯЦІВ 1 крб. 50 коп.
НА ОДИН РІК 3 крб.

Передплату приймається по Обласних відділах
ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:
Харків, Майдан Рози Люксембург 12. ВУФКУ.
Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.
Одеса, Обласний відділ ВУФКУ.
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.